暮然回首

——薛永年美术论评

薛永年　著

广西美术出版社

目　录

一、史论批评与百年回首

良工善得丹青理 …… (3)
媒材与精神相表里
——论中国画的笔墨 …… (9)
重彩画及其语言 …… (22)
文人画传统论纲 …… (29)
再论文人画传统 …… (39)
中国的花鸟画 …… (58)
清代书画篆刻史引论 …… (68)
清代篆刻刍论 …… (92)
论扬州八怪艺术之新变 …… (101)
海派对八怪的发展与中国画走向现代 …… (134)
回首百年 …… (152)
变古为今　借洋兴中
——20世纪中国水墨画演进的回顾…… (157)
论近代中国书法 …… (192)
花鸟画百年回顾 …… (203)
世纪革新中的传统派 …… (217)

继往开来　走向辉煌
——工笔画在建国后至新时期的振兴 …… (234)
新兴版画的丰碑
——笔谈《中国新兴版画发展史》…… (259)
殚思选萃　温故知新
——喜读《百年中国美术经典文库》…… (262)
以史为鉴　走向未来 …… (266)
美术论评断想 …… (269)
理论家的苦恼 …… (287)
美术批评杂议 …… (290)
创作批评二题议 …… (295)
商品化与商品意识 …… (303)
全国中国画人物画展览评选感言 …… (314)
喜读《中国画基本原理与方法》…… (318)
一方热土　一片丹诚
——致《广州美术研究》…… (323)

二、治学交流与鉴定收藏

奠立　发展　开拓
——美术史系30年 …… (329)
美术史研究与中国画发展 …… (347)
90年代的美术史研究…… (366)
高凤翰编年录小序 …… (406)
张安治美术论文集序 …… (409)

理论之树常青
——浅述王朝闻先生治学给我的教益 …… (416)
宝贵的理论品格
——有感于王琦先生艺术形式的探索及其他 …
…… (432)
缅怀壮暮翁 …… (438)
登高自卑　行远自迩
——美术史学习心得点滴 …… (446)
从习画到治学 …… (451)
明清绘画特展序 …… (458)
在交流合作中造就跨世纪学者——在《明清绘画
透析》中美学术研讨会开幕式上的发言 … (466)
在交流中推进鉴定研究 …… (470)
韩国新墨会水墨画展序 …… (474)
中国美术简史韩文版序 …… (477)
考察日本美术琐记 …… (480)
从国际交流的角度看日本画的发展 …… (488)
《跨越世纪——西方现代艺术》序 …… (494)
书画鉴定与书画作伪 …… (498)
文物出土与书画鉴定 …… (521)
沈周《观物之生蔬果册》真伪辨 …… (543)
清宫旧藏传李升《岳阳楼图》考辨 …… (549)
百扇斋主手拓悲鸿用印考述 …… (554)
昆仑堂藏书画集序 …… (569)

可贵的收藏意识
——有感于积翠园的收藏与捐献 …… (573)
出山珍重在山清——序《心曲》 …… (578)
沈华藏画记 …… (583)
燕大旧藏《观音22像》序 …… (591)
后记 …… (593)

序

给年长者写序，在我有之；给年幼者写序，在我亦有之；唯独给同辈人写序，却是平生第一回。现在手中这件“瓷器活儿”，就是既要介绍一位时刻在我心中占据重要位置、但又不敢说是十分熟悉的老同学；此外还要对他所精通、然而我却陌生的专业，还要说几句不能算是“太外行”的话。

我和永年曾在高三时同窗一年。他年长我一岁，原也比我高一年级，后因病休学。待复学时，就插班到我们班级中来。我们这些没休过学的，在报考大学时一切听凭师长的摆布，换言之，自己的功课“够多少分”，就报考“值多少分”的大学和专业。永年则不，他心中早就有了定盘星，他报的是中央美术学院的美术史系。这在当时是一个新开设的专业，要求考生懂得一些中外绘画，还要有古典文学（甚至是文献）的根底。有的老师想劝阻他，但他没听，他就这么报了，随即也很顺利地被录取。那时我俩还不很熟，也就安然分手。

随后没多久，我在大学中也因病休学，因感到空闲得难受，于是找到永年，问他当初是怎么打发养病的时光

的。直到这时，我才得知他当年在休学中曾考入北京中国画院的进修班，接触到一些既有艺术造诣也有生活根底的知名画家；他还抓紧时间自修古典文学，一头扎进北京图书馆，大量阅读印谱、字帖、诗词，并广泛涉猎近现代文学。一经对照，反觉得在画院当中所接触的略显陈旧，于是便激发起研究中国画史与理论的志趣。这一席话使我备受启发——永年通过休学，最后"修"出了"正果"！我联想到自己——既然喜欢的是京剧，又何必在一个不喜欢的学校当中，去学一门不喜欢的专业？于是便乘养病闲暇，"深钻大搞"起京剧来。休学期满，我便从原来的大学退学，转到学京剧这一条"自己的路"上来。

当然，我后来的"行路"非常不顺，先是跑到新疆，一呆8年，再调河北，一呆7年。永年大学毕业，也莫须有被扣上一顶"只专不红"的帽子，分配到吉林省的博物馆。据说领导为了避免他犯错误，便派他"搞"瓷器，据说瓷器很难"和意识形态挂上钩"。"文革"爆发，永年曾因书法流利，文字简洁，使其大字报相当"出众"。馆里青年人想选他当头头，永年受到"惊吓"，连忙跑回北京探亲。探亲归来，"抓革命"的位置早已满额，永年便心安理得去"促生产"了。此后的事情无须多说，别人争抢"抓革命"，永年则一心"促生产"。他的毛笔字在吉林出了大名。省图书馆和省军区经常"抓"他的"差"，于是他便可以借机进入书库，饱览书法和篆刻资料，同时更继续和深入了在书法史论方面的研究。等到1972年文物重新上马，他很快

就回归到书画研究专业上来，一下子抓住“元代绘画”作为突破口，很快找到了超越前人的致力点。

“文革”结束，我俩先后调回北京。永年先从吉林“考”回北京，成为中央美术学院美术史系的研究生，随后毕业留校，成为美术史系的教员。再后，因工作实绩提升为系主任。一干 10 年。我注意到他是“工作、治学两不误”，问他有什么窍门儿，回答则是“把别人游乐的时间用于苦读”。确实，此后的永年不断拓宽研究领域，由元而明清，而 20 世纪，由治书画史而兼批评鉴定，于是声名远播，多次出席国际会议，在业务上不断精进。他在抓紧著述的同时，更以“平视西方”的雄姿，去分析西方人士对于中国画史的研究，写出《中国画在美国》、《美国中国画史研究方法述略》、《扬州八怪艺术之新变》和《黄秋园画集序》等华章美文，在画坛内外引起普遍关注。作为性格、情趣之“另一面”，他的毛笔字和篆刻也没丢下，有时高兴了，还用骈体文给人家写序，用行书字在画后题跋。

和永年“学院派”的路子对照，我身上是一派“野战军”的风格。因撰写了一个京剧剧本，便由外省基层调进中国京剧院当编剧，后来又“自我转业”搞起京剧学术研究，直到现今。在这 20 年中，虽然我俩见面次数有限，但他做学问的路数一直影响着我。因为“京剧学术研究”是一门新行业，投身者甚少，往往散兵游勇，习惯各自为政。我虽然出版了一些谈戏的书，但学术因子到底有多少？今后治学之路又应该怎么走？——由于在梨园找不着标

杆，于是就在潜意识中，把临近领域中的永年当成自己的“参照系”。因此我一直关注永年脚下的路径，琢磨他治学的“以大观小，小中见大”和“以今观古，以古开今”，思考应从他的研究实践当中学什么东西。他每次馈赠的著述，我总要提出专门时间，慢慢、缓缓、悠悠地浏览——反复咀嚼切入点，研究文思的起承转合，琢磨文章主线的一波三折……总之，20 年中我不时“扫描”他，就是企图从“学院派”中汲取营养，然后提高我“野战军”排兵布阵的能力。

比如，近年梨园出现了一个怪现象：专业剧团的上座儿越来越差，但票房的自娱活动却空前高涨。我对这个问题写过文章，但觉得还没能鞭辟入里。恰好这时，我见到永年新近在台湾出版的论画文集。有一篇题为《以书入画之我见》。一见标题，我登时脑子一“机灵”——书和画的关系，不是很像票房活动和剧场演出的关系么？

永年开篇明义指出：“80 年代以来，有悠久传统的中国画受到了前所未有的冲击，‘穷途末路’、‘面临危机’之说，一时蜂起。与此相反，素来与中国画并行于世的中国书法却空前繁荣，以至形成了‘书法热’……”我立刻联想到——“书”，一般指“画”上的题款（从深层次言，应指画家创作过程中“写”的意识和水准），不妨视为是“画”的一个局部。京剧票房，通常指票友聚集清唱，同样可以视为是剧场中“唱念做打”综合演出的一个局部。为什么局部上可以繁荣，整体上却萎靡不振呢？我琢磨了永年的论

证方法,“学院派”果然“厉害”——先介绍了目前在中西文化对撞的大背景下,国内出现了哪些“新成果”;然后扫描了当前西方画家在“以书入画”方面的深层尝试,以求证明国内目前的“新成果”还远未成熟;最后则从中国绘画的史学角度,给予深入透彻的剖析。永年的史学底子是深厚的,所以纵横捭阖起来,左右逢源更游刃有余。等做完了这一切,最后“点滴的结论”呼之欲出。他谦虚自称“点滴”,却也是字字千钧了。我读后受益匪浅,急忙在梨园深入调查,重新写出文章……

全面评价永年的治学经验以及他目前在美术界的位置,我不具备这个能力更无此资格。本文不过是以老同学的身份,回顾了 40 年来的友情延续,试图廓清他走过的人生之路。如今,我则站在相邻行业的立场上,以一个“有心人”的眼光,叙述自己如何向永年“学一半、撇一半”的治学感悟,写到这里,心中陡然充满了温馨之情。40 年前的同窗情景,尚依稀在目。怎么弹指之间,我们这些当年的毛头小伙儿,就鬓发稀疏乃至斑白了呢?人生苦短,更苦的是因匆忙被动造成的丧失机遇。如今每与老同学聚会时,习惯于胡聊、畅笑和大吃一顿,以求回到“峥嵘岁月稠”的年代,这当然也高兴,也是一种境界。但似乎还有一种做法——像永年和我这样,40 年间时有接触,并发展到继续“同学”却又“分班”,大家表面上早已分道扬镳——“各走各的路”,实际上不时拿对方来参照自身——既思人生,也论学术。我以为,像这样的“延续同窗友

情”，当是更高级更意味隽永的，同时是既利人也利己的。至少对我，已是很满足很陶醉的了。

当年分手一声“珍重”，刹那间各奔东西，咫尺天涯。分别行路多年，却在不意间陌路相逢。故人重遇握手，先是惊讶体态和容颜俱变，但随即发现童心未泯，友情愈深。再次，互望对方身后走过的路径，凝望之并体会之，可以“你说你的”与“我说我的”，也可以“我琢磨你的”与“你研究我的”。这样交错做来，终于再次“同学”——在不同领域和学科中重新“分班”，并在友情和学术的延续中“你拿我的”与“我偷你的”。人哪人！——无论怎样都可以了此一生；但既然作为可以争取和赢得“大写”的自由，就应该以最大努力去参与搏击，进而体验到人生的滋滋味味！只有这样做了，才可以说真正体验到“大写之人”的意蕴，才可以说这一辈子过得还算“还行”！

天下真小，同学真好。

徐城北

1999 年 7 月 1 日

史论批评与百年回首

良工善得丹青理

中国绘画是最讲“理”的，论创作讲究“狂怪求理”、“造理入神”，论继承提倡“变异合理”，“时当违，理可违，吾斯违矣”。论欣赏则主张“先观其气象，后定其去就，次根其意，终究其理”。所以，元代著名画家黄公望说：“作画只是个理字最要紧。吴融诗云‘良工善得丹青理’”，讲究“丹青理”。其实是中国绘画的优良传统之一。

“丹青理”者，中国画特殊之艺术规律也。这一特殊艺术规律最主要的特点是：以物理（客观事物之内部联系）为基础，以画理为主导。历代名家莫不重视物理，宋徽宗说：“孔雀升墩必先举左”，龚半千说：“石下宜平，或在水中，或从土出，要有著落，

今人画石皆若倒悬，可笑，可笑！”因此，人们不仅反对“花木不时，屋小人大”、“山无气脉，路无出入”，而且反对无常形亦无常理，苏东坡对此有一段名言，不妨抄录于下：“余尝论画，以为人禽、宫室、器用，皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之失，虽晓画者有所不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理之不可不谨也！”由于重视把握客观事物的内部规律，故而力倡“师造化”。有人误以为“师造化”仅是描摹物象，殊非其然。中国画家的师诸造化，实在是要得“乾坤之理”，石涛有云“得乾坤之理者，山川之质也；得笔墨之法者，山川之饰也，知其饰而非理，其理危矣！”“画之理，笔之法，不过天地之质与饰耳！”

然而中国画家不仅尊重物理，而且尤重画理的主导作用。他们不是机械地、死板地去考查研究对象，去复制自然，而是以艺术家的心灵去领略自然、感受生活，去化现实为艺术。齐白石92岁那年，画了一幅《荷花影》。画中，一群蝌蚪正在水中追逐荷花倩影。也许有人以为老人异想天开，有悖物理。因为水中的荷影，蝌蚪何能得见？更何能追逐？再者，画上明明有微波吹皱想必清风徐来，荷影必然会因微波引起的光线折射而变形，而此图之荷影却依然如故，殊不知此画的妙处正在于此。画家无意于刻板地模拟自然，而是以自己的深切感受，凭借

"奥理冥造"的良工苦心，去表现蝌蚪这小动物游动神态的可爱，去表现作者对执著地追求美好事却又不辨真幻者的充满哲思的感喟。记得李可染先生说过，中国绘画的一个可贵之处就是离现实可视形象较远。我理解他的意思是中国绘画比现实更概括更高。确实如此，中国的绘画无论工笔也好写意也好，都从来不满足于简单地再现对象，也不仅仅为了"著升沉"或"识夫鸟兽草木之名"。优秀的画家往往善于驰骋想象，按照生活的本质而非自然的现象，去构筑充满感情或饶于哲理的境界，以自己的"惨淡经营"或"神机巧思"去启发读者"神与物游"，去反映生活真谛的某些方面。为此之故，中国画家又主张"中得心源"。

就是古代卓有成就的自然科学家，也深明此理。宋代的沈括是史有定评的科学家，从著述考查，中国书画不仅遵从物理，而且十分提倡创作中的"奥理冥造"，用我们今天的语言来说，便是在创作中依照中国艺术规律发挥主观能动性。四季花卉完全可以出现于同一画面，他说："书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其形象位置、彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远《画评》言王维画物多不问四时，如画花往往以桃杏、芙蓉、莲花同画一景。""此乃得心应手，意到便成，故造理入神"。这种对于似乎违反自然规律的宽容，其实正说明他深谙画理。为了说明画理不等于物理，他专门讨论了畜兽的画毛问题。他说，过去画家画老鼠

画牛虎都丝毛，“唯马无毛”，原因是画马是以大为小，所以无毛；画鼠是以小为大，故有毛。那么，牛和虎都是以大为小，为什么又画毛呢？他回答说，因为牛和虎毛色深，故画；马毛色浅，所以不画，这是“理须有别”。且不论这种解释是否百分之百正确，要指出的是沈括之出发点是“画理”。从同样的见解出发，他还十分精辟地论述了中国山水画的“以大观小，如人观假山”，“重重悉见”，“其折高折远，自有妙理。”这就道出了中国传统绘画在处理空间上的特殊规律。我幼时学画工笔人物，每见前人画锦缎图案一律不随衣纹而转折，竟自加以改造，于是似乎更写实了，但那种带有装饰风的独特的美也就荡然无存，说来也是不理解中国绘画独特规律之故。

当然应该指出，古人所说的“理”，也并不完全一样，他们对画理与物理关系的认识，时或也失之片面，甚或有唯心之处。比如宗炳所谓的“神超理得”的“理”，就最终把物理归结为宇宙精神，把创作理解为领悟宇宙精神而畅神了。也有人牵强附会地把物理和画理从属于儒家理学的义理，这些时代的局限性是显而可见的。不看到这一点，以为传统全是精华，当然是片面的，但因此而忽视了中国画以物理为基础，以画理为主导，“外师造化，中得心源”的传统，也是站不住脚的。

中国画的画理，亦即中国绘画在长期历史进程中形成的特殊规律，有别于世界各民族，它既是相对稳定的有继承性的，也在不断发展，甚至不可避免地吸取外来因

素，但从历史发展中弄清中国绘画贯穿在整个创作和欣赏过程里的特殊规律，则是“洋为中用”的前提，它可以使有志于吸收外来营养的人们更为自觉地立足于民族传统的基础上而不为外来艺术所左右。是否如此，聊抒所感于上，愿与同道讨论之。

原载《中国画》1983.1

媒材与精神相表里

——论中国画的笔墨

对绘画的分类，有多种着眼点，着眼于民族特性，便有中国画、日本画之称。着眼于功能适用，便有壁画、装饰画之别。着眼于物质媒材，又有水墨画、油画之异。

水墨画并非中国所独有，但中国的水墨画源远流长，在东方哲思与文化的陶冶下，致广尽精，最大限度地发挥了媒材的表现力，强化了重于精神性的语言方式，形成了完整而开放的绘画美学系统。影响日广、赏音日多。早已波及东方，本世纪以来更被西方的有识之士取法，在一定意义上助成了现代美术的多元发展。

在新世纪即将到来之际，深入探讨中国画笔墨传统的独特之处及其

形成,对于以新的意识和开放的胸襟整合传统而开辟未来是大有益处的。

(一)

自古以来,中国便有重彩画与水墨画,唐代以后,水墨画更成了蓬勃发展的主流。表面看来,这与文人学士投入创作并倡导文人画有关,更深层的原因在于哲学思想主导了绘画媒材的选择,书法意识扩大了绘画媒材的表现力。

中国人对色彩感觉的敏锐与丰富,无异于其他民族,但受先秦哲学的影响,认为色彩本身并不是万事万物的本质,而只是按照阴阳五行之理生成变化的事物的表象。为了不受表象的迷惑而有效地进入把握事物本质的艺术思维,既使在重彩画居于画坛主流的汉晋时代,中国画家也总是把色彩感觉夸张化和理想化,用经过归类的相对单纯的假定色作为状物的手段,使之更鲜明、更概括、更强烈、更富于主观意味,逐渐确立了南齐谢赫在《古画品录》中指出的"随类赋彩"的用色原则。

这种认识和实践的进一步发展,便是在老子"五色令人目盲"之说的启导下,通过解释天地万物生成变化学说中"五行"(水、火、金、木、土)与"五色"(黑、朱、白、青、黄)的对应关系,紧紧抓住"五行"学说核心的"阴阳",在充分理解艺术创造与宇宙创造同样遵从"一阴一阳之谓道"与

“道法自然”之理的前提下，进一步舍弃黑白之外的众色，借用绘画载体的白色，发挥黑墨在水分调节下出现的层次变化，形成了由唐代张彦远提出的“运墨而五色具”的主张。这一主张的提出，标志着中国古代的阴阳五行思想从深层上影响了中国绘画的色彩观念与媒材选择，导致了水墨画的勃兴。

在五代荆浩称之为“水晕墨章”的水墨画发展中，水墨既是媒材，又成为水墨画语言的构成因素。水墨画的媒材，第一是墨，第二是水，墨只有加水研磨用水调节才可能真正成为画中的语言要素，成为似乎极尽单纯又无限多变的表现手段。中国水墨画家历来所说的“五墨”（焦、浓、重、淡、青五个层次）和“六彩”（干湿、浓淡、黑白三组对比），都并非固态的媒材（墨锭），都有赖于液态的水的调节。离开墨中调水的多少，就谈不上浓淡之别、干湿之异，甚至连黑白也仍是材料与载体本来的色相。因此，中国历代水墨画家一谈到用墨方法，总是强调用水。《画谭》说“墨法在用水，以墨为形、以水为气、气行形乃活矣！古人水墨并称，实有至理”。黄宾虹也说“古人墨法，妙在用水”。

黄宾虹同时指出：“水墨神化，仍在笔力。”意谓水墨媒材的出神入化，全靠画家把精神气力有效地贯注于毛笔的运行中。以兽毛制成的特殊工具毛笔，依赖其“尖、圆、齐、健”的“四德”，把水墨媒材的可能性变成了现实性。就其现实性的实现过程而言，先是奠立了类似书法

用线形态的“骨法用笔”传统，后来又发展为充分显现水墨明度变化的“有笔有墨”的传统。

以墨代色的结果，使勾线的笔法与渲染明暗阴阳表现为点与片的墨法，自然而然地由互为补充到彼此渗透，随着毛笔由硬毫到软毫的改进，和书法点画形态被画家引入绘画，笔法的形态丰富了，所谓的勾、点、皴、擦已是不同形状的点、线、片。由于水墨结合方式的发展，用墨的方法也多样了。笔墨的相互生发，使得水墨画不仅工于描写“有常形”的事物，而且善于描写“无常形而有常理”的山光水色，云烟显晦，极尽精微地描绘烟景的迷离与云树的空濛，“运墨而五色具”，一方面丰富了墨法，另一方面也解放了笔法，不为线描一种形式所拘，靠着“笔精墨妙”就可以状物而兼抒情了。

以毛笔发挥水墨效能，还与载体有关。中国水墨画的载体，五代以前，基本上是加工过的绢帛，两宋时又增加了加工过的纸张。在加工过的熟绢熟纸上落墨，既不向深处穿透，也不向四周扩散。元代才开始以水墨可以渗入纸背的生纸作画。载体的变异，推动了“惜水”、“惜墨”的干笔画法的发展，至明代中后期，生宣纸逐渐成为主要载体。这种纸张，纤维结合较松，着墨之后，不但墨透纸背，而且向四外晕散。于是，灵活的毛笔，流动的水墨，加上渗化的生纸，不唯敏感程度近乎人的神经，而且很容易产生“趣在法外”的随机效果，两宋及两宋以前形成的泼墨、破墨和积墨画法，适应载体的变更，也开发出

新的魄力与情味。在“笔中用墨”和“墨中用笔”里，千头万绪的笔迹形态，无不与墨的浓淡深浅互为因果，达到了人巧胜天工的“机趣横生”，“一片神行”。中国水墨画有时也略施色彩，然而总是以墨为主，以色为辅。作为辅助媒材的色彩，依然遵循着“随类赋彩”的原则，因此色彩不但没有削弱水墨的主要地位，反而成为烘托红花的绿叶。

事实证明，中国水墨画之媒材恰恰是在对立统一的哲学思想哺育下，经由毛笔和在以毛笔为工具的书法用笔经验的管领，最终借助于生宣纸的生发，取得了又统一又多变又能穿透观者内心的奇异功效。这是古代中国式的重彩画无法比拟的。

(二)

传统的中国水墨画，既然在先秦哲学的浇灌下追求着“与道同机”，亦即追求着在有限的画面中创造一个反映了万物生成变化法则的艺术世界，因此以浓缩的方式展现天然与原创的境界便成了前进方向。同样有着悠久传统的诗歌，在以高度提炼的技巧表达“天工与清新”的境界上，又为水墨画提供了把握有限而超越有限的参照，主要是极尽状物精微之能事而又不是“心为物役”，充分实现表现感受的贴切而又把感受升华为“天人合一”的自由精神。这种艺术境界上“超以象外”的又即又离又执著又超逸的追寻，不但引导了画境有类诗境，而且左右了水

墨画的艺术语言。

中国水墨画的语言，大体由两种因素构成，一是造型，亦即塑造视觉形象的能力。二是笔墨，亦即以毛笔运用不同深浅的水墨形成多种点线片以及多种点线片矛盾统一的技巧。这种由造型与笔墨结合的语言，一开始就不完全是摹拟自然原形的具象写实形态，就带有一定的抽象意味。这是因为，自古以来，中国就出现了三种功用的视觉图像。其一是指示宇宙生成演化之理的卦象，其二是记载人类知识的文字，其三是保存世界万物形态的绘画。正如北魏颜延之所称："图载之意有三：一曰图理，卦象是也。二曰图识，文字是也。三曰图形，绘画是也。"虽然三种图像用意不同，早已各司所职，但在古代中国画家看来，三者同源而异流，都属于"一画开天"的产物，都是认识世界的结果，都反映了人类窥破乾坤奥秘的天才创造。惟其如此，汉晋以前的早期绘画，尽管总体是"应物象形"的，是以具象写实为主的，但间或也表现出超越写实的意旨，画树"如伸臂布指"，就是采用一种观念化的符号形态。之所以如此，在于画家认为绘画艺术并非某种技艺，它应该像卦象一样体现宇宙万物形成变化的至理，正如南朝王微所称："图画非止艺行，成当于易象同体"。

当时，与易象一道影响绘画的还有文字，而非书法。文字当然要书写，但不一定书写文字即成艺术。书法也无疑以文字为基础，但已提升为一种艺术。自从汉字书

法在魏晋之际成为自觉的审美创造之后，文字对绘画的影响，也演变为书法对绘画的影响。经常被提及的主张，是“书画异名而同体”和“书画用笔同法”。异名而同体的说法，并不是抹杀两种艺术的差别，而是强调其共同处在与揭示阴阳交泰中自然运行之道。用笔同法的思想，其一在于字画同出一源，同样是认识世界和图载世界的产物。其二在于工具媒材的大体一致，以毛笔驾驭水墨的技能的相似相通。

中国书法作为一种抽象表现的点画艺术，虽然也如唐代孙过庭所称：“情动形言，取会风骚之意，阳舒阴惨，本乎天地之心”。但它的视觉图像是符号化的，是远离物质世界中具象原形的，是不为具体时空所局限的。因此，无论像诗歌一样的抒写情感，还是显现天地之心的对立统一，都有赖于发挥多种点画形态在运行和停顿中的对比变换与多种矛盾的高度统一，正是在这个意义上，立足于“书画用笔同法”的“以书入画”，也便是取其以点画进行抽象表现的语言方式，是取其语言方式上的抽象而非具象再现的特质。

正是由于上述意义的以书入画，自晋唐至宋元，随着水墨画的昌盛以至跃居画坛主流，中国绘画的语言方式出现了一种双轨并进的有趣现象。一方面是依然不忽视以笔法运用水墨或重彩去“应物象形”的具象写实能力，依然主张“象物必在于形似”，依然提倡“酷似”而批评失真，在艺术实践上也大大提高了状物精微的技艺。另一

方面是对于具象写实的笔法线描提出了新的附加要求，要求它具备书法艺术中特有的点画形态之美与节奏律动之美，要求绘画中的点画也像书法一样地表现生命意识，要求绘画中的点画节律也像书法一样地表现艺术家的个性风神。张彦远的《论顾(恺之)、陆(探微)、张(僧繇)、吴(道子)用笔》，突出地反映了以不同点画形态及点画组织表达个性的自觉要求。

几乎是在自觉创造笔法风格的同时，不满足于笔法仅仅为状物所束缚的主张出现了。张彦远在评论顾、陆、张、吴四家用笔风格之际，特别给予时代晚于前三家的吴道子以高度评价，称赞其用笔的简练，叹赏其“意超笔外”，他指出吴氏作品：“笔才一二，像已应焉。众皆密于眇际，我则离披起点画。众皆谨于象似，我则脱落其凡俗”，“此虽笔不周而意周也”。值得注意的是上述评论强调了以笔法状物不应局限于规行矩步的形似，而妙在造型与客观物象的对应，这种造型的“对应论”和用笔的“不周论”，为墨法发展之后水墨画语言中造型与笔墨结合方式的嬗变开拓了新的空间，启导了笔墨主动性的发挥。宋代米芾指出，它的友人苏轼“作古木枝干虬曲无端倪、石皴亦怪怪奇奇，如胸中盘郁也”。这种以造型变异曲就笔墨抒情的现象，在宋元尚不普遍，声称作画“不求形似”，只为“抒写胸中逸气”的元代倪瓒，也尚没有真的不求形似，但一致说明了水墨画家在大体不离具象写实的体貌中，已开始注入抽象表现的因素了。如前所述，中国

绘画一开始就不是仅仅以再现外部世界的表象为依归的，不过自强调表现内心的宋元水墨写意画兴起之后，画家以抒写方式表现内心世界的要求则更为自觉了。

这种自觉在生宣纸推广之后，造成了水墨画语言在明清乃至近代的又一变异。引起这一变异的直接原因主要有二，其一是水墨写意画中山水花鸟画的高度发展。已经极尽发展的写意山水画和花鸟画的描绘对象，比之人物画，天然具有一定的宽泛性，它不需要从再现的意义上呈示人各为别的细微个性，只要显示出其类属的共性即可获得观者认可，惟其如此，画家便可把自己的精神个性灌注到以类为别的山水花鸟中去，得到了可以借笔墨开拓胸次，寄寓个性的空隙。对此，明代的徐沁就写意山水画写道，“能以笔墨开拓胸次而与造物争奇者，莫如山水。当烟云灭没，泉石幽深，随所寓而发之，悠然会心，俱成天趣。非若体貌它物者，殚心毕智以求形似”。画家个性感情借助笔墨抒写在物象中的寄寓，一方面提高了笔墨在语言构成中的位置，另一方面也自然而然地淡化了形似观念。不过，淡化形似还不等于抛弃形似，而是更多的吸取了书法艺术的抽象表现手段，把早期中国绘画中的符号化图式，在抒写性情的层面上做出了新的阐释。这种阐释的关键，在于以个性化的笔墨遣用类型化的半抽象图式，但在总体上另不远离具象写实的大致规范。

其二是草书入画。明代写意画家徐谓指出“草书兴而有写意画”，意思是著重自由发抒内心世界的写意画出

现,与引进草书更显著的“心画”功能大有关系。草书产生于隶书和楷书之后,化繁为简,变方为圆,连笔多于断笔,不再“以点画为形质、以使转为性情”,而是“以使转为形质,以点画为性情”,比之其他书体更易于在笔势的使转运动中造成更丰富也更细微的节奏起伏,自然也更便于抒发感情和个性。上述草书近于乐曲的抽象表情功能被引入水墨写意画之后,造成了两个结果。第一是画家开始以抒写感情个性的要求在运动中组构笔迹形态与墨色变化的节律。第二是为了节律的表现更加重视以毛笔遣运水墨的过程性,亦即笔墨运行的不可重复性与不可逆转性。特别在生宣纸成为水墨写意画的载体以后,过程性的讲求更变成了随机性的发挥。笔随情转而聚墨成形,因势利导而偶然天成。于是水墨写意画中笔墨的抽象表现功用,进一步主导了造型的夸张与形变,在“不求形似求生韵”、“借笔墨写天地万物而陶泳乎我”的认识下,“应物象形”的造型观也为“不似似之”的造型观所取代。所谓的“不似”是不以摹拟客观物象外表的形似为目的。所谓的“似之”是以表现折射了画家内心世界的物象的内在生命为追求。

近代以来,水墨画的艺术语言在中西文化的交流激荡下,又呈现了两种主要趋向。接受了科学民主精神洗礼的画坛革新家,为了纠正文人写意画末流空疏恣意、陈陈相因、远离民众的弊病,努力在水墨画中引进西方的写实观念,空前地提高了水墨画的具象写实能力,刷新了水

墨画的面目。善于继承水墨画优秀传统并吸收艺术文化新机的画家，则以民族的方式寻求着中国传统水墨写意画与西方现代绘画的沟通，其中，卓越的齐白石更提出了“妙在似与不似之间”的造型观念。这一认识虽从造型方面提出，但包含了造型与笔墨在艺术语言构成中的互动。要实现似的一面，就必须尊重自然，师法造化，以便保证作品造型的具象写实的功能。要实现不似的一面，又必须讲求笔墨，中得心源，学习前人，参酌图式，非此则不足以精当的笔墨诱发造型的变异夸张以强化笔墨节律对个性感情的抽象表现。对似与不似两个极端的把握并使之有机地融合为一，也便使笔墨与造型在彼此生发中结合为独特的艺术语言，应该指出，中国水墨画的笔墨，虽以毛笔为主要工具，但并不排斥其他工具，如唐时即已使用指掌毛发，宋时亦用干枯的莲房，清代更发展了以指代笔的指画，不过这些工具的使用在运墨方式和形态节奏上，已融入了笔墨的意味。其实，“妙在似与不似之间”，正是妙在再现与表现之间，妙在具象与抽象之间，也是妙在状物与写心之间。这种把握两端“执中成宪”的水墨画语言，恰是中国哲学对立统一意识在水墨画中的独有阐发。

如上所述，中国水墨画媒材的单纯而无限，灵变而有则，足以实现“以一治万，万以治一”的多样统一法则。其艺术语言的介乎具象与抽象之间、描述与指示之间、状物与写心之间，又是由一种艺术精神所决定的。这种精神，在人与社会的关系上，具有充满真情的人文意识，在人与

自然的关系上，则是“天人合一”、“物我两忘”即把握又超越的意识。归根结底，这种艺术精神是一种既有准绳而又不为对象所羁绊的自由精神，是一种深入万物本质的相反相成而生生不息的创造精神，是一种有目的又善于在随机过程性中发挥潜能的精神，是一种以最大可能发挥媒材工具效能与语言至广尽精能力又“超以象外”超于笔墨之外的不为物役、不滞于手、不碍于心的“畅神”精神。在科技文明，工商文明愈加发展的21世纪，经济的一体化，更需要“和而不同”的多元文化的并存与互补。具有上述精神的水墨画作为一种富于人文关怀的艺术，只要善于吸收新机继续发展，它必将在世界画坛中发挥不可替代的愈加引人瞩目的作用。

此文为1998年11月《第一届深圳国际水墨画双年展学术演讲会》之演讲稿

重彩画及其语言

一、问题的提出

中国画从来就不是单线发展的，古人称之为“丹青”、“水墨”，今人名曰“重彩画”、“水墨画”。这种从媒材着眼的两大画体，大致贯穿了中国画的历史发展，其升沉起伏既与功能有关，又离不开作者群的审美旨趣与艺术观念。如果按传统方法把自古及今的中国画史分成几大时期，那么，上古（战国秦汉魏晋）以众工为作者和以壁画为主要形式的条件，导致了丹青的主流地位。中古（隋唐五代两宋）文人画的日渐自觉与纸绢画的发展，先是形成了丹青、水墨的并行，接着又使水墨跃居前列。近古（元明清）文人画的勃兴与纸绢画的流行，进而造成了水墨泛滥，丹青则成了潜

流。近世(本世纪初至70年代末)西学的东渐虽使中国画失去了一统天下的地位,甚至也在中国画里出现了引西人中的体格,但画家多属知识分子中"引路的先觉",创作也仍主要在纸绢上进行,因此并未改变中国画领域水墨为主的局面。

新时期以来,在中国画园地首先得到恢复和发展的仍是水墨画。其主要趋向表现为,以笔墨为中心的语言改变了三、四、五、六十年代以造型为中心的语言,使水墨画从近乎唯一的西式写实形态下摆脱出来,得到了多样发展。稍后,在中日交流、当代壁画兴起、汉唐绘画出土的交互启发下,随着大国画意识的提出,重彩画在工笔画的复兴中重现生机,以淡化用线、强化用色的没骨画为突破口,以矿物质颜料和代石色的更多开发与使用为致力点,重彩画的发展日渐兴旺。怎样光大重彩画的传统,重建现代的重彩画,已引起画家与学者的认真思考。重彩画因使用有覆盖力的矿物质颜料,故而具有天然的材质美,丰富每一种矿物质颜料或代石色的色阶,则增加了材质美的品相。但作为艺术创作,怎样认识水墨画与重彩画在艺术观念上的差异,怎样把媒材纳入艺术语言的范畴去思考,或者是更重要的问题。

二、水墨、丹青与艺术观念

传统中国画水墨与丹青两大画体,无疑都是传统艺术观念的产物,但亦有不同。中国画用墨作媒材由来已久,不过作为一种被意识到的画体,荆浩认为始于唐代,

他说“水晕墨章，兴我唐代”②。这种画体的兴起，至少有三个条件，一是艺术观念更重视内心的潜入，论其渊源可以追溯到老子的“五色令人目盲”，以为目迷五色则干扰艺术思维的驰骋，阻隔对“一阴一阳之谓道”的把握。二是看重物象之形胜于物象之色，张彦远即称“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣”③。三是破墨技巧的发明，所谓破墨，实际是水墨作用过程中，不同明度的墨相在汇合撞击中出现的晕散效果。由之，墨在含水多寡不同的帮助下，形成的明度的递增或递减，便成了取代众色的手段。

重彩画的出现，远比水墨画为早，这种不拒绝表现大自然五色斑斓的色彩感觉之画体，既非如实描写，也不是眩迷五色，而是以来自大自然又经过提炼归类的假定色进行创作，谢赫称之为“随类赋彩”，王延寿名之曰“随色象类”④。这是一种表现内心世界灿烂精神的画体，倘若追溯其艺术观念的哲学渊源，则是五行相生相克的学说。对此，沈宗骞指出：“五色源于五行，谓之正色，而五行相错杂以成者谓之间色，皆天地自然之文章”⑤，而古人以丹青名重彩画，更说明重彩画不追求水墨画因墨中含水多寡而显现的明度的不同，追求的是重色并置时的冷暖对比与补色对比，民间画诀中的“红间绿，花簇簇。青间紫，不如死，粉笼黄，胜增光”⑥，不仅道出了自然规律，而且触及了艺术视觉心理的法则。

三、水墨语言与重彩语言

中国画的艺术语言是一种中国式的由色、线、形系统构成的视觉方式。以往，人们往往把水墨画的语言特征当成整个中国画的语言特征，似乎重彩画也无例外，这其实是欠考虑的。毫无疑问，中国的水墨画与重彩画在语言上不乏共通特点，在用线上强调书法意味的“用笔”，在物象描写上重视结构的“骨法”，即是传统中国画语言的共性。但水墨与丹青究竟多有不同。

在水墨画中，线的形态来源于与书法用笔同法的笔法，不仅形态多，而且讲变化节奏，形成了相对独立的美感。色变成了有浓淡、深浅、干湿之别的墨法，形成了随着笔墨服从于状物的形似，近乎楷书的用笔又主导了用墨。后来草书的入画，不仅在某种意义上解放了墨，而且导致了笔墨引导状物的“妙在似与不似之间”。晚近西方抽象表现主义被吸收融化之后，又出现了笔墨摆脱物象原形而更趋抽象化、随机化的路数。通观水墨画的历史发展，可以看到，形一直在变，可是笔墨却成了水墨画语言中相对稳定的因素。因此，水墨画的语言实际上是以笔墨为中心的，不但水墨画如此，就是以墨为主、以色为辅的水墨淡彩画，也不例外。需要特别指出的是，上述的以笔墨为中心，在很大程度上有赖于发墨的中国宣纸，因纤维不甚紧密，故适可发挥水晕墨章的晕散与渗化作用。

在重彩画中，可以视为线的笔法和“墨骨”在某种意义上仍然是基础，但重彩画的媒材不是半透明的水色，而是有遮盖力的石色。按照先用笔落墨而后赋色的程序，

重色往往会覆盖墨线，为了强调用笔只好以略重的色线再勒一遍，这种线实际已经弱化了。在没骨花卉和没骨山水发展起来之后，尽管仍有色彩点线的笔法形态，可是墨也几乎被摒弃了。削弱了笔墨而强化了色彩的重彩画，因颜料的遮盖性质，易于平涂而难于晕散，故表现一色之明度递增递减时往往用“退晕”，表现色彩关系时常常不是靠色彩的混合而是冷暖补色的并置，于是写实性有所减弱而装饰性有所增进。倘需变“板色”为“活色”⑦，则可使淡彩与重彩结合使用。既然在重彩画中，墨线已被色化，墨也被众色取代，因此，相对于水墨画语言的笔墨中心而言，重彩画的语言的中心便转向了笔与彩，当然这彩也还是积淀了用墨意识的。

四、重彩画语言的重建

重建既有民族性又有现代性的重彩画语言，无疑首先要把握住笔彩中心。这里所谓的笔，并不在于以形似为依归，而是服从于一种源于物象，又有着高度艺术提炼乃至艺术幻化的意象。这里所谓的彩，并不是自然主义的“以色貌色”，而是充分发挥“随色象类”的概括作用，充分发挥冷暖补色的对比作用并丰富之，不仅表现客体世界的五彩缤纷，而且也借助色彩心理学表达内心的辉煌灿烂。把握笔彩中心，虽然理应在外表上压缩墨线、墨染的作用，但又不能忽视在长期历史发展中笔墨意识在形色中的积淀。古人所述重彩设色的“清处要微茫”，要把“板色”用成“活色”，甚至一些组织线条状物的程式法则，

其实都是这种已被重彩画融为已有的积淀。

具体而言，重建重彩语言的探索，可以沿着三个路径致力。一是工笔重彩，特别是其中的没骨重彩。这方面在近年的实践中已取得了不少经验，一个经验是在意象笔迹保有民族特色的前提下，进而引入平面构成与色彩构成的设计意识，既与西法写实的以形写形、以色貌色拉开距离，又使传统的“不似之似似之”增加现代感。值得注意的是弱化用线，应当理解为弱化墨线，由多种形态的点线面构成的笔法踪迹当着以色彩表现时，将有助于克服脱离感受与灵性的设计意识，而不致理多情少。二是写意重彩，特别是其中的“泼彩”。“泼彩”近20年来一直被浅学者误为张大千的首创，其实早在清代，即有画论记载了相对于“泼墨”的“泼绿”与“泼翠”⑧，不过张大千以来确实又有新的发展，“泼彩”的要义在于引入了水墨画中媒材随水浸润渗化的机制，易于获得随机触发妙造自然的天趣。需要思考的是，张大千、刘海粟、谢稚柳诸家的泼彩，几乎仍是泼彩于水墨画的半成品上，以墨衬色，以墨地显现重彩的流动激荡，如果改变白纸的底色，比如用金笺、瓷青纸或其他制作过的纸，也许可能使泼彩从依附于水墨中解放出来。当然光泼是不行的，大胆泼洒还要有精心的收拾。三是工写结合，混一淡色与重彩。或整体求工而局部求写，或整体泼彩而局部求工，既借助淡色变重彩的“板色”为“活色”，又以清丽和谐近乎水墨的一色中的多变增加表现微妙感觉的色域。此外，变大面积

晕染重彩为讲求笔迹形态的积彩，将是克服重彩装饰化或具象写实化的另一途径，现已有朋友尝试，也已取得了可喜收效。应该说，只要重视了重彩画的笔彩中心，又不忘"笔墨"在色彩中的积淀甚至提高自觉性，在实践中肯定会创造出更多重建重彩画语言的妙策，使千古丹青再现辉煌。

注

① 鲁迅《美术家必须有进步的思想与高尚的人格》，见《鲁迅论美术》。

② 荆浩《笔法记》，见《中国画论类编》(上)。

③ 张彦远《历代名画记》，见《画史丛书》(一)。

④ 王延寿《鲁灵光殿赋》，见《中国画论类编》(上)。

⑤ 沈宗骞《芥舟学画编》，见《中国画论类编》(下)。

⑥ 引自伪托王维《山水诀》，见《中国画论类编》(上)。

⑦⑧ 同⑤。

原载《美术观察》1998.1

文人画传统论纲

在中国画传统中，文人画传统久已为人注意，近百年来，论者尤多，尊而崇之者有之，贬而斥之者亦不乏人。尊崇者甚至以新文人画自命，贬斥者近来更加奋力排击。因此，正确认识中国文人画及其传统，已成为“第三次国画大论战”中必须回答的问题。笔者近年曾研究文人画，在讨论中不容沉默，限于篇幅，仅就文人画及其传统，略作论纲如下：

一、文人画是一历史范畴。它作为中国封建社会后期勃兴的艺术潮流，始于北宋熙宁、元丰年间，止于古代中国的结束，时当第一次鸦片战争至清末。此前，文人的画固已有之，但尚非艺术运动与艺术思潮；此后，文人的画，性质已有根本改变。讨论

文人画及其传统似应着眼于这一作为艺术运动的历史阶段。追溯此前，不过为了明其滥觞过程，涉及此后，亦只为知其余波及影响。

二、文人画作品，形态多种，表现不一。最早倡导者苏轼，虽曾以水墨写意作《枯木怪石图》，其后亦颇多水墨写意作者，但文人画并非专指水墨画与写意画，更非水墨写意花鸟与水墨山水、浅绛山水所可囊括。大量史实表明，凡古代中国之艺术主张及艺术实践沿文人画传统而发展变异者，即使工笔重着色画家、人物画家，亦难否认其为文人画家，更难驱逐其作品于文人画之外。

三、文人画家每以画工为攻击对象，固然由于其阶层偏见所致，但并非一切文人画家一律闭目塞听，对画工画只知贬斥。尊重事实的文人画家，不仅能指摘文人画之短，而且能称赞画工画之长，并有所取益。笪重光的《画筌》是理论认识上的代表；把民间画工"粉本"发展为"白描"的李公麟是创作实践上的代表。

四、文人画家每自外于宫廷画家，似主张不受统治者役使，但这决不说明他们甘作"野遗"，不愿出仕。实际情况是：文人画家遍及朝、野。不过，位居"廊庙"者，固以其政治才干效忠于最高统治者，却在艺术方面或多或少地留下了一块属于自家的小天地。在这一更重视"怡悦性情"的小天地中，相对自由的艺术志趣的表达，与其说服从于最高统治者，勿宁说服从于文人阶层出仕者的特殊精神需要，可能他们的绘画活动正是其仕宦生活的补充。

这一类画家实际上是文人业余作者。在野的文人画家约有三类，第一类“身在江湖，心存魏阙”，朝思暮想的第一桩大事，并不是绘画创作，而是希冀得到“明主”的赏识，或恢复“明主”的信任，借以建立功业。除去以画为进身之阶者外，大率把绘画作为陶冶个人性情的文化生活之一，比之直接受命于宫廷的院画家，也有其相对自由的一面。其中画艺佼佼者，在别人看来已无异于专业名家，但他们自己仍以业余作者自居。第二类，因改朝换代，官场黑暗，或其他原因，决心放弃“入仕”，高蹈远引，洁身自好。他们的作品，更多寄托画家自身或同类人的思想感情，相对自由的艺术天地更宽阔一些，如石谿所说：“画者，吾之天游也。”这是人们常论及的一批文人画家。第三类，为了生计之需，在“出仕”之前，或罢官之后，“卖画换米”，“聊凭卖画佐朝餐”。他们是文人职业画家，且因以出售绘画这一特殊商品为业，难免违心地“谐俗”，在作品中吸取了民间艺术的成分。上述种种文人画家，均不满于宫廷绘画，继承着文人画传统，从不同方面不同角度或多或少地开拓了文人画的领域。其最重要方面便是重视绘画艺术的审美作用。宫廷画家固多来自民间，似与文人画格格不入，但位居“廊庙”的文人画家，因受皇帝信用，甚至有条件领导或左右宫廷画院的追求与风气，在一些方面提高了宫廷绘画的艺术水平与艺术质量。

五、文人画家，首先是文人，是封建知识分子。他们以其脱离繁重体力劳动的特殊条件，获得从事富于个人

特色的精神生产的可能，在当时的历史条件下，只有他们得天独厚地深入思考了绘画艺术发展中的种种问题，民间画工与宫廷画家，虽亦有丰富的艺术实践与宝贵经验，但本身不具备系统总结的充分条件，或者说，他们的实践经验不少是由文人画家所总结的。这种总结，不免时有局限，但仍然反映了那一时代艺术认识的最高水平。如果把中国画传统从表及里分为两个部分；可视的反映于遗存作品中的传统和已变为画论的传统，极易发现，从艺术认识这一传统着眼，文人画论具有不可替代的重要地位。那种忽视文人画与画工画相互渗透一面，只看到其彼此对立一面的研究者，可能自以为否定的是“消费者的艺术”传统，殊不知同时也否定了已被吸取进文人画中来的“生产者的艺术”传统。更科学地说，文人画家尽管阶级本质无疑无异于封建阶级，但他们仍是当时的精神生产者。

六、正像文人画是一个运动过程一样，文人画传统也是一个运动过程。在中国封建社会后期兴起、发展并变异的文人画，并非僵死不变的，实际上仍是一个不断变化演进的过程，如做深入探讨，大约可以分为四个时期：一、自北宋熙宁元丰至元初；二、元至明末；三、明末清初；四、清中叶至清末。在这一运动过程中，有些被奉为传统的东西被后来扬弃了，另些新的创造则被承受者纳入了传统的系列。必须指出，文人画传统在自身运动中，变中有不变，已形成了相对稳定的内容。举其一端，就表面现象

立论，倡言反传统就是继承传统，只说对了一半，另一半不管人们愿意不愿意承认，事实胜于雄辨，这便是“革”中之“因”，“弃”中之“扬”。诚然，也有这样一种情况：某时代文人画家承受的传统，并非师门衣钵，而是隔代传统，是仿佛已经逝去的传统，但这毕竟还是传统，还有一种情况：某些画家为了改变因袭模古的习气，在理论上大讲“我用我法”，或“我师造物，安知董(源)、黄(公望)”，可是在实际行动上并未废弃继承传统的精髓。即便在理论上，提倡“我用我法”的文人画家，对画法的认识，其实也来源于文人画家信奉的哲学传统，主张“安知董、黄”的文人画家，其实也继承了中国文人画滥觞期已标举出的“外师造化”的传统。实质上，在画法面貌上看来创造性最强的画家，正是真正善于从本质上继承传统的画家。没有创造出划时代作品或风貌的文人画家，有些并非躺在传统上固步自封，而是时代还没有提出艺术大变革的使命，或者是还不具备大变革应有的条件。

七、中国文人画家，多数过着仕隐交替的生活，仕者不忘其隐，隐者未忘其仕。这一方面是中国封建社会缓和调整统治阶级内部矛盾以致社会矛盾的政策之使然，另一方面，也与文人阶层自幼所受的教育有关，他们大多在思想上儒、道、佛相兼。出仕后，儒家思想占上风，道佛思想做补充；失意而隐者，道、佛家思想居主导，儒家思想暂时退居第二位。从其儒家思想一面而言，导致不少人坚信“德成而上，艺成而下”，“道德文章”是他们衡量自身

及同一阶层人们的主要标准。诗、书、画均视为末事。故而主张“文章为经国之大业，不朽之盛事”，而“诗为文之馀，书为诗之馀，画为书之馀”。在儒家思想的信奉者看来，以“道德文章”效忠于帝王与造福“生民”是完全一致的。绘画不过是用以“寄乐”的业余活动中的业余活动。从其道佛思想而言，又把绘画看作“悟道”的手段之一，在不能进取，或遇到挫折时，能“冷透须眉见小乘”，能安于恬谈，能以之寻求自我解脱，而不致精神崩溃。所以在不同境况的文人画家中，绘画这一活动可以由只接受舆论左右不大接受行政命令的业余活动转化为类乎专业的活动，却又至少要表达本身的人品、才情、学问、操守等等，以便有别于“众工”。于是富于“寄乐”特点的中国文人画仍然没有完全脱离人生，或者更具有“寓教于乐”的特点。

八、文人画家以其所受教养，耻于与工匠为伍，不甘心与专事技艺的工匠者流划入同一行列。为此之故，他们不仅极力画所见，而且画所想，画所知，力图画出全部修养，无限才情，真知灼见。于是，几乎一律努力追求以最有限的视觉形象，表达“画外意”。所谓“画外意”，首先是对宇宙人生的根本看法，及作者的人品、志趣、真情实感。在学画过程中，在日常观察中，他们以“造化”为师，强调“读万卷书，行万里路”，以做到“丘壑内营”，“书卷气”盎然，但在进入创作过程之际，往往极大发挥了主观的作用，创造出表现了画家识见情感与内心生活的第二自然。

描写现实而不止于现实的表层和面面俱到的“形似”，表达作者的思想感情采取了主体性更强的“寄寓”方式，成为中国文人画素来为人称道的优良传统，也发展为中国山水、花鸟画和部分人物画的优良传统之一。为中国画在世界各民族艺术之林中卓然自立做出了影响深远的贡献。

九、中国文人画家，自幼便崇奉他们的至圣先师孔子，子曰：“不学诗，无以言。”虽然孔子所谓的诗自有特殊含义，但后世文人在时移世易之后也仍多擅诗。诗的创造，妙在“天工与清新”。它经苏东坡再次强调并转嫁于画以后，也成为文人画的传统信条。文人画家有率尔涂鸦者，也不少刻意求工者，但所求之工，不是“刻画”之迹中显现出的苦功，而是“忘笔墨而有真景”的天工，是极尽变化的大自然本身特性之呈现。清新的作品，当然有两个层次。一种是在有可能创造新时代风格的情况下，在个人鲜明的风格中体现了新时代风格，另一种是尚无条件出现新时代风格的状况下，独具强烈的与众不同的个人面貌。文人画家以诗论画导致的“天工与清新”，自然属于优良传统。如因文人画为封建阶级产物，对上述传统亦加摈斥，岂不大有倒洗脚水亦甘愿倒掉孩子之嫌！中国诗歌有所谓“六义”。“赋、比、兴”为其中之三，分别代表不同的艺术手段。虽然，诗是语言艺术，画是造型艺术，但，文人画家则以对中国诗歌的丰厚修养，对中国人民在诗歌培育中形成的审美习惯的了解，把“赋、比、兴”，

特别是“比、兴”，运用于绘画，成为相当多文人画家习用的手法。这一传统手段的恰到好处的运用，扩大了中国绘画的表现力，拓展了中国画思想感情的容量，对民间绘画也发生了不少的影响。

十、自有科举以来，书法便成为门面，所以文人多擅书法，文人画家亦不例外。书法与绘画工具材料略同，使用工具材料的方法更多有相通或一致之处，故元代文人画家赵孟頫提出了“书画本来同”的看法。他说的相同，虽是一定书法笔迹形态与用于描写对象的绘画的一定笔法形态无二，但领会者多不泥于如此理解。同时或后代文人画家对于书画关系的认识，大约涉及另外两点：其一是，中国书法之作为以点线传达对宇宙人生认识与作者感情心境的艺术，不描写具体物象，却要体现宇宙根本法则——道，不是靠具象而是依一定书意而运动的笔法形态的轨迹传情，所谓“书为心声”是也。其二是，书法的创造，在文人画发生发展的历史阶段，主要已非书体，而是书法风格的创造。因此，自元代始，文人画家开始不拘于物象的形似，开始讲求笔墨相对独立的作用，开始讲求区别于描头画脚的画法，而主张一个直抒胸臆的“写”字，画风于是大变。明清以来虽出现过于忽视绘画具象特点，把古人丘壑搬前挪后惟求笔墨风格出新的一种倾向，而重视画家之意表达的“不似之似”论也同时提出。

十一、中国自周秦即用私印以昭信，宋元以来，书画作品必用印鉴，至元末王冕，始以花乳石治印，此后以画

家而兼书法篆刻家者日多。清代乾嘉以降，出土文物日增，金石考证之学渐兴，道咸之际，汉碣魏碑，秦铫汉印，颇为兼长书法篆刻的画家所取法。上至金农，下至吴昌硕，更以篆刻的布白、笔意与刀法味道入画。秦汉工匠艺术"博大雄深"的风格，不拘一格的艺术手段遂广为画家所崇奉资取，"金石气"一时成为论画标准之一。所谓"金石气"者，秦汉工匠印玺艺术之气派风范也。文人画讲究"金石气"传统的形成，进一步为已在艺术形象上不拘形似的中国绘画注入了强大的生命力。使有为的文人画虽"寄乐于画"而不流于纤弱柔靡。

文人画传统之主要内容及其形成已如上述。由于宋代以来，中国绘画中三大系统（文人画、工匠画、宫廷画）的形成，彼此对立又相互渗透，使得文人画的优良传统，早已为工匠画家和宫廷画家在不同程度上容而纳之，接而受之，成为评画标准与作画准绳，在历史的长河中发展了中华民族的审美意识。文人画传统，就其阶级的内容、历史的局限而论，有其必须摒弃的一面，但它并非只代表历史的惰性。在某种意义上看，它恰是民族绘画优秀传统的重要部分，这也是当今老、中、青画家给以极大重视的原因。不断站在新时代新时期的高度，重新研究中国文人画，使其符合艺术规律又自具中国特点的因素得以发扬光大，正是近百年来中国画界仁人智士为振兴中国艺术所做努力的一部分，当然，因时代变革，服务对象的变化，人们早已对封建时代的文人画传统取精去粗了。

误以为近百年来中国画坛一片黑暗的人，以为当前中国画危机四伏的人，以为文人画最代表中国画糟粕的人，如果不是缺乏应有的本民族的艺术史常识，也不是为振聋发聩而故作惊人之语的话，也很可能另有醉翁之意，我是不敢苟同，也难于理解的。

原载《美术论集》四，人民美术出版社，1986

再论文人画传统

本世纪以来，中国画的发展变革一直与对文人画的再认识紧密相联。远在二、三十年代，即出现了全然不同的两种意见。一者是康南海与陈仲甫的批判，另一者则是陈师曾与姚茫父的推扬。及至近年，随着国画更主动地走向世界艺坛，对文人画的褒贬，不仅已集中于最易引起歧议的明清两代，而且还反映在“新文人画”的创作与论评中。因此，反思文人画的创生及其传统的形成，了解其内涵与价值，无论对于学者还是画家，都有着“借古以开今”[①]的意义。

文人画又称士人画或文人学士画，它是奔跃于吾国中近古艺苑的巨大潮流，在特定的历史与文化环境中，滋生、发展、成熟和变异，在不断

的变革中，积淀了独有文化内涵和审美特质。所以对文人画的认知，离不开它的渊源流变，本文即从文人画历史发展谈起。

一、文人画之创生

自汉末至盛唐，文人画由创生而成长。汉魏之际，“罢黜百家，独尊儒术”的一统局面被打破，文人在摆脱思想禁锢的同时，竞尚庄老，耽于玄学，导致了精神的觉醒。在重返自然中，形成审美意识的自觉。第一批文人画家应运而生。自晋至唐著名的文人画家，如晋之王廙、顾恺之，宋之宗炳、王微，唐之阎立本、王维，或系“轩冕才贤”②，或为“岩穴上士”③，但无一不属于有异寒门的士族，他们的绘画作品与理论主张则反映了文人画的萌生。

处于这一时期的文人画，尚难在画风上与众工之作有根本差异，但文人画家自外于工匠的意识则非常明显。颜之推即指出，文人画家之耻于“与诸工巧杂处”④，在于“公私使令，躬为猥役”⑤，无复创作自由。张彦远亦记载，阎立本因陪太宗游春苑奉命甫伏池畔对水鸟写生，倍感“以画见知躬厮役之务”⑥的羞辱，由之告诫其子切勿习画。

这种追求创作自由的意识，还集中反映在自然美的表现上，山水画由是在文人的腕下诞生。文人画家之观照自然美，并不止于形色之丽，而是旨在体现宇宙观，实

现人的精神与宇宙精神合而为一之际的自由无碍。这便是宗炳的“澄怀观道”⑦与“畅神”⑧，也便是王微的“神飞扬”，“思浩荡”，“成当与易象同体”⑨。

二、文人画之成熟

自中唐至元末明初，文人画由发展而成熟。这一时期之初，已经运行的科举制和开始施行的两税法，为昔日列籍寒门的广大庶族文人铺平了仕进之路。他们仕隐交替的生活方式，出入儒道禅的文化思想、居官而不忘林泉的审美要求，特别是以“无恒产而有恒心”⑩为荣的阶层意识，都在文人画中表现出来，使文人画成为不受朝代更迭影响的文化形态与艺术运动。

这一时期，文人画家队伍不断壮大。五代之徐熙、“董巨”、两宋之李成、李公麟、王诜、苏轼、“二米”、元代之赵孟頫、钱选、高克恭、“元季四家”，均次第出现，各领风骚，文人画已由汩汩细流汇为长江大河。

与队伍的壮大相表里，文人画的自觉意识亦告形成。其重要标志便是苏轼在北宋中期首次揭橥了“士人画”并承担起文人画运动倡导者的重任。自五代至北宋，皇家画院集众工之大成而盛极一时，“专以形似”⑪，并崇“格法”⑫，笃于廉纤刻画，渐失天工清新。文人画运动则反其道而行之，以画工画为哂矢，与画院画分庭抗礼，结果影响日增，一些主张甚至纳入了皇家主持编写的《宣和画

谱》之中[13]。

文人画意识的自觉，导致了文人画理论的自成格局。北宋苏轼等人已奠立文人画论的体系和规模，南宋邓椿、元代钱选、赵孟頫、倪瓒、吴镇、汤垕等家又加丰富完善，终于自成系统。宋元文人画论基本主张如下：在艺术功能论上，虽未排斥“成教化，助人伦”[14]，却强调“怡悦情性”[15]、“吟咏性情”[16]、“适兴”[17]与“自娱”[18]。在艺术本体论上，并未否定把握客体世界的“形”与“理”，但尤重视表现主体世界的“意气”[19]、“俊发”[20]与“逸气”[21]，要求体现“物外形”[22]与“象外意”[23]。为达此诣，对于客体世界之“常理”固十分重视，而尤强调属于艺术规律的“妙理”[24]，提倡“奥理冥造”[25]。在创作方法论上，反对就画论画，倡扬借鉴诗歌与书法的表现方式，所谓“诗画本一律”[26]、“书画本来同”[27]；十分讲求类似诗歌的“寓兴”[28]和书法的“抒写”；主张艺术意象形成中的“胸有成竹”[29]、“胸有丘壑”[30]和挥写时的“如兔起鹘落，稍纵则逝”[31]。在风格论上，反对“俗气”[32]、“习气”[33]，标榜“士气”、“隶体”[34]、“士人家风”[35]、“逸品”[36]、“逸格”[37]、“逸墨撇脱”[38]和“逸笔草草”[40]。在修养论上，排击有艺而无文，得技而忘道，力倡“画者文之极”[41]，以画为文人“余事”，如苏轼所称：“与可之文，其德之糟粕。与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”[42]

上述文人论画之见，既是文人画实践的总结，又推动了文人画之自立于众工之外。一般而言，此时文人画的

题材亦未排除人物佛道，但更驰情于山水花鸟，以致有郭若虚的“近不及古”[43]之论。至于其风格形态，则接近画工精细工整作风的常规画并未消沉，而趋于简率自然的墨戏画亦已异峰突起。李公麟和赵孟頫属于前者，苏轼、“大小米”、柯九思、“元季四家”或属于后者，或近于后者。如果说，宋代文人画尚不忽视形似，那么，宋元文人画的一致之处则是重意趣，略形似，求真率。被历代学者画家视为文人画典型的元代士夫画大体具备了十大特点：重于自娱而淡于教化，脱略形似而重意趣，轻摹拟而尚抒写，尊变化而黜刻画，摒丹青而崇水墨，吝湿墨而喜干笔，求隐秀而去阳刚，喜平淡而厌绚烂，多用纸而少用绢，不再满足于纯粹的绘画形象总是出之于诗书画的相生相映。

三、文人画之变异

自明中期至清末，文人画臻于极盛并发生变异。此时，文人画已成为盛行朝野的巨大潮流，洗炼概括的写意画风，日呈高涨，画工绘画与宫廷绘画，亦浸入了文人意味而趋于模式化。以众工绘画为对立物的文人画运动至此已失去往时的意义。文人画家面临的境况是，宋元文人画往日的成就以两种完美的典型如高峰横亘于前，潜在的社会演进与文化新潮呼唤于后。市民的兴起，市民文化的生长，世俗审美趣尚的抬头，文化市场与艺术品交

易的活跃，复杂的政治斗争乃至改朝换代巨变对文士生活方式与心理平衡的冲击，卖画娱人与作画自娱两种创作观的矛盾，追求上古灿烂精神的篆刻学乃至金石碑版之学的勃兴以及由此引起的碑学对帖学的挑战。如此等等，均成为试图有所作为的文人画家革新传统并超越传统的根源与动力。

从全局而言，这一时期的文人画选材更偏重山水与花鸟，创作方法更趋于表现，画理画法的探讨更具有总结性。在不同形态的更加主体化和更加个性化中，文人画家似乎都在向内心深处潜入。在更加书法化（看重笔墨美不亚于境象美）和更加综合化（诗书画印的一体，来自造化的视觉图式与来自“典故”的视觉图式的结合）的表现方式上，各显其能。但具体而论，此期的文人画实际已一分为二，源同而派异，共树而分条了。两派同样致力于固有传统的转化与超越，却蹊径各别。

一派可称为古典派，特点是集古大成而自抒机杼，大约始于吴门的沈周、文徵明，至晚明董其昌而大兴，经清初“四王”而流布愈广。这一派主要画山水，亦有作花鸟者。论其基本特点，是以复古为更新，借径宋元人而另辟蚕丛。此派一代宗师董其昌更系统总结文人画史，以禅分南北为喻，提出旨在重建文人画传统的“南北宗”论，力图折衷古典主义之因而不变与个性主义之变而入怪，以纯化文人画的境界与语言。他主张先师古人，后师天地，创造了半抽象的山水画新风格：用经过半符号化的传统

图式为“典故”，依循书法笔势运动的法则做超时空的重组，不求境象之奇，而尚笔墨之妙，善在书法化的新样式中表现胸次、学养和古淡天真的意味，实现“以画为乐”、“以画为寄”[44]的宗旨。传至清代，这一派更讲求个性化的“胎息气味”，注意整体布局的“龙脉开合起伏”[45]之妙，透露于画面的“书卷气”[46]和风格上的“端庄杂流丽、刚健含婀娜”[47]等等，唯由于浅学者的但知摹古，画境日益空泛而画风日渐雷同，终于酿成该派之衰。

另一派可名为个性派，特点是借古而开今，独行特立，大略由晚明徐渭开其端，清初八大、石涛造其极，至“扬州八怪”而声势渐大。这一派主要作大写意花鸟，亦波及山水人物，画风奇倔的工笔画家如陈老莲等亦在其列。如果说，古典派以画为超越现实的精神乐土或仕进文人的心理补充，那么，个性派则以画为主要生存方式，力图在画中表现其不屈于环境的抗争意识乃至难忘世运民生的“用世之志”[48]。因此，抒情言志，独抒个性成为此派不同于古典派的重要特征。不仅如此，这一派还重笔墨而不忽视来自观察体物的“运情摹景”[49]，尤擅于在人与自然的“神遇而迹化”[50]中升华其切身感受；学古人却深信“古者识之具”而非“识之拘”[51]，主张“我之为我，自有我在”[52]、“各有灵苗各自探”[53]、“我用我法”[54]甚至“笔墨当随时代”[55]；提倡“舍形而悦影”[56]，以“不似之似似之”[57]代替词不达意的“不求形似”；重视运笔前的“胸有成竹”，却同时看重运作中“胸无成竹”[58]的偶然机遇性；明确提出“书

画图章本一体"[59]，却又强调了"精雄老丑"的朴拙风格。与古典派发展了以"意淡"为归的平淡天真的风貌不同，这一派强化了苍劲豪放的风采，创造了淋漓奇崛、沉着痛快、古朴拙稚的风格，形成了意浓情挚的旨趣和水墨斑斑的肌理。适应高扬个性的新风气，把大写意画推向了更接近现代意识的新境地，虽亦有追随者的粗陋率意，但其主流对现代独创性的国画产生了较大的影响。

四、文人画之传统与价值

如上所述，中国文人画是在长期历史发展中形成并演进的，承中有变，因中有革，但是，由于它导源于中国传统哲学与文学，植根于民族审美心理，又与文人这一作为社会精英的特殊阶层的生活方式及文化心理紧密相关，所以自然在演变中淀积了一以贯之的传统。约而言之，可有四端。

第一，是其精神自由的主体性。以精神生产为天职的文人，并不一般地鄙薄绘画技能，但非常讲求"由技进道"[60]，"究天人之际"；也并不一律地反对摹拟物象，但不赞成"人为物役"[61]，主张"寓意于物而不留意于物"[62]，更不满足于"师造化"，而要求"夺造化"[63]，亦即在艺术创造中以我为造物主。绘画对于他们，主要不是谋生的手段，而是探索心灵奥秘使之"与道同机"进而实现精神自由的凭借。在这个意义上，文人画有着迥别于一般宫廷画师

与民间画匠的自由意志，既不完全听命于皇帝，也不屈从于豪强商贾，后来个性派之在文人画中兴起实在并非偶然。

第二，是其立品高超的文化性。文人的特点便是“其为人也多文”[64]，文人画更是一种文化现象。文人画家从来也不愿意“以画为业”[65]，即使不得不“途穷卖画”[66]，也耻于迎合低品位的文化需求。在他们心目中，“德成而上，艺成而下”，绘画永远比不上造福生民的功业，只不过是立德立言之外的“馀事”，然而这“馀事”又系“文之毫末”[67]，是文心、诗情、画意的流泻，故此讲求“人品不高，用墨无法”[68]，“诗中有画，画中有诗”，“诗画本一律”[69]，“画法关通书法津”，“诗文书画有真意，贵能深造求其通”[70]，主张在几者的融汇贯通中去把握民族文化精神与传统艺术规律，不仅画所见，而且要画所感、所知、所想，画出全部学问，全副才情。

第三，是致广尽精的审美性。文人画的发端，恰与古代先民审美领域的拓展同步。它的发展又进一步扩大了审美范围：由社会美的反映延及自然美的模拟，由客体表象美的写照深入到主体神识美的抒写，由内容美的开掘发展为形式美的探索，由文人统一“士气”的表达演化为人自为别的个性的发露，由“达其性情”的稳定性到“形其哀乐”的情绪性。这说明，文人画对审美天地的不断开拓，正是为了表现世界的多样性与人类精神需要的丰富性，发展人的本质力量对象化的愈来愈大的可能性。文

人画对审美功能的关注，一方面避免了功能论上的狭隘，另一方面也在认识艺术区别于其他观念形式的特殊规律上积累了宝贵的经验。

第四，是其艺术思维方式的执中性。古代中国社会的缓慢变化以及哲学思想中“执中”的意识，使文人画在思维方式上避免了走极端，令一切有益的传统都在相反相成中“执中成宪”，从未出现过真正的断裂和躁进。重审美不忽略“寓教于乐”的功用，崇士气而不一律贬抑“士气作家（指职业画家）咸备”⑪的风格，反对止于形似却又发展为“不似似之”的造形观，倡扬“画外功夫”而又注重心手相应的本领，讲“意在笔先”又突出了“趣在法外”⑫……。尽管个别文人画家中的浅学者可能走入极端而遭到应有的指责，但传统的主流则是兼收并蓄地容纳了宫廷画与民间画工画某些优点的，惟其如此，它才在变异中不断获得新生。

古代文人画至今早已成为历史的陈迹，其未免时代局限的封建文化内涵与小农自足意识也早已为现代人弃如敝履，然而对于不想割断历史的画家而言，其传统中的名贵之处并不属于昨日黄花。那重人品、重学问、重才情、重思想的特点，那着力于艺术文化联结的种种努力，那利用视觉又超越视觉的追求，那崇尚主体性、文化性、审美性和执中性的主旨，甚至那看重过程并不亚于效果的认知，那视绘画为精神生存方式而非谋生手段的见解，不但触及了艺术本质的深处，也孕含了某种超前性。在

世界即将进入21世纪的今天，在人与自然关系失衡、商业文化桎梏了画家精神，文人画可能均不失为志在创造有中国本土特色的现代艺术家的借鉴。至于它的短处，人们论之尤多，确属卓见真知者，亦可引为鉴戒。

注：

① 石涛《苦瓜和尚画语录·变化章》"故君子惟借古以开今也"。引自俞剑华《中国画论类编》上148页，中国古典艺术出版社，1957。

②③ 郭若虚《图画见闻志》卷一《论气韵非师》"窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士"。引自于安澜《画史丛书》一《图画见闻志》9页，上海人民美术出版社，1963。

④⑤ 颜之推《颜氏家训》"若官未通显，每为公私使令，亦为猥役"，引自《中国画论类编》15页。

⑥ 张彦远《历代名画记》卷九《唐朝上》"太宗与侍臣泛游春苑，池中有奇鸟，随波容与，上爱玩不已。召侍从之臣歌咏之，急召立本写貌。阎内传呼画师阎立本，立本时已为主爵郎中，奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹素，目瞻坐宾，不胜愧赧。退戒其子曰：吾少好读书属词，今独以丹青见知，躬厮役之务，辱莫大焉！尔宜深戒，勿习此艺。"引自《画史丛书》(一)《历代名画记》104—105页。

⑦《历代名画记》卷六《宋》"宗炳……以疾还江陵，叹曰：噫！老病俱至，名山恐难遍游，唯当澄怀观道，卧以游之"。引自《画史丛书》(一)《历代名画记》78 页。

⑧ 宗炳《画山水叙》"余复何为哉？畅神而已。"引自余绍宋《画论丛刊》(上)1 页。人民美术出版社。

⑨ 王微《叙画》，引自《中国画论类编》(上)585 页。

⑩ 孟子"无恒产而有恒心者，唯士为能"。见《孟子·梁惠王》。

⑪ 邓椿《画继》卷十《论近》"盖一时所尚，专以形似"。《画史丛书》(一)《画继》77 页。

⑫ 韩拙《山水纯全集·论用笔墨格法气韵之病》，见《中国画论类编》(上)671 页。

⑬ 阮璞《苏轼文人画观论辨》(续)，载《美术研究》1983，第 4 期 69 页。

⑭ 张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》，引自《画史丛书》(一)，《历代名画记》1 页。

⑮ 同上书卷六宋王微条"彦远论曰：图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦情性"。引自《画史丛书》(一)《历代名画记》80 页。

⑯《宣和画谱》卷七李公麟条，"公麟叹曰：吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已。"引自《画史丛书》(二)《宣和画谱》75 页。

⑰ 吴镇论画"墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣"。引自沈子丞《历代论画名著汇编》206 页，文物

出版社,1982。

⑱《清闷阁遗稿》录倪瓒语"仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳"。引自《中国画论类编》下 702 页。

⑲ 苏轼《又跋汉杰画山》"观士人画如阅天下马,取其意气所到"。引自黄长吉《东坡题跋》卷之三,5 页,中华图书馆石印本。

⑳ 同上书"乃若画工,往往只取鞭策皮毛、槽枥刍抹,无一点俊发,看数尺许便倦"。

㉑ 倪瓒:"以中每爱余画竹,余之竹聊以写胸中逸气耳。"引自《历代论画名著汇编》205 页。

㉒ 晁说之《景迂生集》"画写物外形"引自《中国画论类编》上 66 页。

㉓ 苏轼《凤翔八观·王维吴道子画》"摩诘得之于象外,有如仙翮谢樊笼"。引自《东坡全集》册二卷一,七页,上海中华书局四部备要本。

㉔ 苏轼《书吴道子画后》"出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外"。《东坡题跋》卷之三,8 页。

㉕ 沈括《梦溪笔谈》"世之观画者,多能指摘其形象位置,彩色瑕疵而已;至于奥理冥造者,罕见其人"。引自《中国画论类编》上,43 页。

㉖ 苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》"诗画本一律,天工与清新"《东坡全集》册三第十六卷,10 页。

㉗ 赵孟頫《秀石疏林图卷》自题"石如飞白木如籀,

写竹还于八法通。若也有人能会此，需知书画本来同”，故宫博物馆藏原作。

㉘《宣和画谱·花鸟叙论》“所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉”。《画史丛书》(二)，163 页。

㉙㉛ 苏轼《文兴可画篔簹谷偃竹记》“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见得所欲画者，急起从之，振笔直逐，以追其所见，如兔起鹘落，稍纵即逝矣”，引自《东坡全集》卷三十二，9 页。

㉚《宣和画谱·山水叙论》“其非胸中自有丘壑，发而见诸形容，未必知此。”《中国画论类编》下，658 页。

㉜ 米芾《画史》“黄筌惟莲差胜徐，黄虽富艳皆俗”，引自于安澜《画品丛书》192 页，上海人民美术出版社，1982。

㉝ 汤垕《画鉴》“高克明山水虽工，不免一人之习”，同上书 419 页。

㉞ 董其昌《容台集》“赵文敏问书道于钱舜举，何以称士气？钱曰：隶体耳，画史能辨之，即可无翼而飞”。引自《中国画论类编》上 91 页。

㉟ 黄公望《画山水诀》“画一窠一石，当逸墨撇脱，有士人家风”。引自《中国画论类编》下 698 页。

㊱ 朱景玄《唐朝名画录·序》“其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也”。引自《画品丛书》68 页。

㊲ 黄休复《益州名画录》“画之逸格，最难其俦，……”引自《中国画论类编》上 405 页。

㊳ 同注㉑。

㊴ 同注㉟。

㊵ 同注⑱。

㊶ 邓椿《画继》卷九《杂说·论近》"画者,文之极也"。引自《画史丛书》(一),《画继》69 页。

㊷ 苏轼《文兴可画墨竹屏风赞》,见《东坡全集》册四,卷二十,9 页。

㊸ 郭若虚《图画见闻志·论古今优劣》"若论佛道人物,士女牛马,则近不及古",引自《画史丛书》(一)《图书见闻志》14 页。

㊹ 董其昌《画旨》"仇与赵虽品格不同,皆习者之流,非以画为寄,以画为乐者也,寄乐于画,自黄公望始开此门庭耳"。引自《画论丛刊》上,79 页。

㊺ 王原祁《雨窗漫笔》,"画中龙脉开合起伏,古法虽备,未经标出,石谷阐明,后学知所衿式。"《画论丛刊》(上)206 页。

㊻ 王原祁《麓台题画稿·仿大痴设色为贾毅庵作》"画法与诗文相通,必有书卷气"。同上书 217 页。

㊼ "端庄杂流丽,刚健含婀娜"本苏轼诗句,王原祁等则有类似主张如《麓台题画稿·仿黄子久设色为沛翁殷大司马作》"用意则浑朴中有超脱,用笔则刚健中含婀娜"。同上书 229 页。

㊽ 在绘画中表达"用世之志",郑板桥最为明显。他在《潍县署中与舍弟第五书》中云"写字作画是雅事,亦是

俗事，大丈夫不能立功天地，字养生民，而以区区笔墨供人玩好，非俗事而何？东坡居士刻刻以天地万物为心，以其馀闲作为枯木竹石，不害也”。见《郑板桥全集》196 页，齐鲁书社，1985，又板桥《题李鲋墨笔稻菜小轴》云“稻穗黄，充饥肠；菜叶绿，作羹汤，味平淡，趣悠长，万人性命，二物耽当，几点濡濡墨水，一幅大大文章”。同上书 413 页。

㊾㊿(51)(52)(54)(55) 均见《苦瓜和尚画语录》。

(53) 郑板桥题画兰云“十分学七要抛三，各有灵苗各自探”，引自《郑板桥全集》209 页。

(56) 徐渭题《夏圭山水图卷》曰：“观夏圭此画，苍洁旷迥，令人舍形而悦影。”参见拙文《文人画论中的两个问题》，载《美术史论》1984.3 期。

(57) 石涛题画诗：“天地浑熔一气，再分风雨四时，明暗高低远近，不似之似似之。”引自《中国画论类编》上，166 页。

(58) 板桥题画：“文与可画竹，胸有成竹，郑板桥画竹，胸无成竹。……然有成竹，无成竹，其实只是一个道理。”引自《郑板桥全集》200 页。

(59) 石涛《凤冈高世兄以印章见赠书谢博笑行书轴》原迹：“书画图章本一体，精雄老丑贵传神。……”

(60) 符载《观张员外画松石序》“观夫张公之艺非画也，其道也”。《中国画论类编》上 20 页。董逌《广川画跋·书李成画后》“由一艺已往，其至有合于道者，此古之所

谓进乎技也”。同上书下656页。

㊶ 石涛《苦瓜和尚画语录·远尘章第十五》“人为物蔽则与尘交,人为物使则心受劳。劳心于刻画而自毁,蔽尘于笔墨而自拘,此局隘人也,但损无益,终不快其心也”。引自上书157页。

㊷ 苏轼《宝绘堂记》“君子可以寓意于物而不可以留意于物”。《东坡全集》卷三十二,4页。

㊸ 郭熙《林泉高致集》“欲夺其造化,则莫神于好,莫精于勤,莫大于饱游饫看,历历罗列于胸中”。《中国画论类编》上636页。

㊹ 邓椿《画继》“其为人也多文,虽有不晓画者寡矣,其为人也无文,虽有晓画者寡矣”。引自《画史丛书》(一),《画继》69页。

㊺ 李鲤《花鸟十二条屏》自题,“以画为娱则高,以画为业则陋”,上海博物馆藏原迹。

㊻ 郑板桥《饮李复堂宅赋赠》“途穷卖画画益贱,佣儿贾竖论非是”。《郑板桥全集》59页。

㊼ 同㊷。

㊽ 李日华云:“文徵老自题其米山曰:人品不高,用墨无法。”引自《历代论画名著汇编》228页。

㊾ 同㊱。

㊿ 吴昌硕《岳庐集》。

(71) 见《中国画论类编》下709页《衡山论山水》。

(72) 同㊽。

原载《选堂文史论苑》,题为《文人画传统之创生·内涵与价值》上海古籍出版社,1994.12。

中国的花鸟画

(一)

鸟啼花放,鸢飞鱼跃,草木争春,莺歌燕舞……,这些动植物本身呈现的美,不仅吸引着中国古往今来的画家,也一样为世界各国画家所乐于表现。然而,在西方却只有以花草为案头陈设的静物画,而少有花鸟画,后期印象派画家梵·高(Van Gogk)画过盛开于田野的《鸢尾花》,但那已是近百年的事了。西方没有花鸟画种,也没有花鸟画家。在日本,花鸟画的出现比西方早很多,也成为了一个画种,但即便是较早的《鸟兽戏画》(作于12世纪),也出现于中国佛教美术播及岛国之后。中国,只有中国,才是花鸟画的故乡,才是千百年来一直

把花鸟作为独立画科而不断进行艺术创作的国度。勤劳勇敢的中国人民在世代改造自然的过程中，逐渐认识了动植物的自然美，进而发现了把这种自然美转化为艺术美的特殊价值，于是也就产生了花鸟画。

在中国画史上，花鸟画的出现比人物画和山水画要晚，但溯其源流，亦萌发于新石器时代。早在7000年前的河姆渡遗址中，就表现了花鸟纹样；至战国秦汉时代，花鸟畜兽的生动形象更多地成为人物画的组成部分。魏晋六朝时期，在顾恺之等著名画家笔下，花鸟终于从人物山水画中独立出来，顾氏的《鬼雁水鸟图》便是人们经常提到的一件已佚作品。到唐代，又涌现出一批各有特色的花鸟画专家，花鸟画终于成为文献记载中的一个画种。自此以后，花鸟画历五代、宋、元、明、清各朝而不衰，宫廷画家画它，文人画家画它，民间艺人也在年版画中加以表现。无论从作者人数的与日俱增上，还是从作品数量上，抑或是在艺术表现的多姿多彩上，花鸟画都大大压倒了人物画而与山水画并驾齐驱，颇有后来居上之势。这一在自己的历史发展中经历了封建社会中后期，半殖民半封建社会，最终进入社会主义的画种，无疑在其不同发展阶段打上了时代的烙记，受到许多方面社会原因的制约和影响，但一以贯之者，则是中国人民在长期历史进程中形成的民族审美意识和审美习惯。被人们称作花鸟画的艺术，实际上包括了花卉、禽鸟、草虫、畜兽、水族和蔬果，换言之，一切动植物都被花鸟画囊括了。因此，一部花鸟

画史，也就是一部中国人民欣赏动植物的自然美并表现人和动植物审美关系的历史。就此而言，中国花鸟画的发展可以分为三个时期。

(二)

魏晋至隋唐，可以称作花鸟画发展的早期。这一时期的重要画家有兼长花鸟的顾恺之，善画蝉雀的顾景秀，旁通花鸟的阎立本、薛稷、韩干、韩滉，边鸾和肖悦则分别擅长鹤、马、牛、竹和花木。虽然原作极少存留，但从文献记载可知，这些画家几乎都是重视“写生”的。所谓“写生”，并不是像今天画家那样为锻炼造型能力而对物摹写，而是要做到“移生动质、变态不穷”，即表现动植物的生命力和不同特质。边鸾所以名噪一时，据称就是因为他能“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”。大诗人白居易所以高度赞扬肖悦的竹子，也是因为“古来植物竹难写”，“肖郎下笔独逼真”，做到以画代竹，供人欣赏。当时的画家和欣赏者重视“写生”，是为了“贵似得真”，他们要求花鸟画能代替真花鸟而有助于观众进入审美活动。在这个意义上，花鸟画还只是真花鸟的代用品，画家还没有自觉地注入思想感情。但是，艺术家在创作实践中形成的“写生”传统却成了中国花鸟画发展的奠基石，千百年来影响着形形色色的花鸟画家，明代的唐志契正是在这层意思上指出，“画花鸟是写生”。

(三)

五代两宋,可以说是中国花鸟画的兴盛期。五代时已流派初呈、画家蜂起。到宋代,题材画法更日趋多样,而且形成了院画与文人画两大系统。院画指宫廷画家的作品,花鸟画占极大比重,题材广泛,画法以"勾勒着色"为主,也有径直以彩色点染的"没骨",一律严谨不苟,赋色工丽,讲求形似。重要画家有宋徽宗赵佶、黄居寀、赵昌、崔白、易元吉、李迪、李安忠等等。文人画多取材于梅竹,画法盛行"水墨",也用勾线为主略施墨染的"白描",较为讲求画外意,但一样不失形似。代表画家有文同、苏轼、仲仁、杨补之、赵孟坚、郑思肖等。南宋法常和尚的水墨花鸟接近文人画,只是更为简练生动,已经近乎今人所说的水墨写意画了。这一时期,"写生"的传统得到继承发扬,但致力"写生"的各类画家又普遍追求"寓兴"。所谓"寓兴",也就是用中国诗歌惯用的"比、兴"手法,把画家欣赏一定花鸟时所兴起的思想感情、理想愿望注入所作的花鸟画中,使观者因看画而引起"精神遐想",唤起类似的生活感受。《宣和画谱》就此指出:"绘事之妙,多寓兴于此,与诗人相表里焉。故花之于牡丹芍药,禽之于鸾凤孔翠,必使之富贵;而松竹梅菊、鸥鹭雁鹜,必见之幽闲;至于鹘之轩昂,鹰隼之击搏,杨柳梧桐之扶疏风流,乔松古柏之岁寒磊落,展张于图绘有以兴起人意者,率能夺

造化而移精神遐想，若登临览物之有得也。”应该指出，这种认识是有局限性的，似乎体现一定的思想感情只能靠特定的选材来实现，未免过于公式化，但毕竟揭示了中国花鸟画的审美价值在于通过“夺造化”而潜移默化地影响人们的精神。这一理论之所以提出，是因为五代时期就出现了“黄家富贵、徐熙野逸”两种风格，黄徐两家各以不同的选材，表达不同社会阶层的志趣。徐熙是“志节高迈”的在野文人，所以喜爱、熟悉并乐于描写“汀花野卉”，以此抒发情怀。黄氏父子是西蜀宫廷画家，耳濡目染的都是皇家和贵族园囿中的珍禽异兽、名花奇石，作品也就毫不奇怪地体现了贵族阶层的好尚与猎奇趣味。“寓兴”的理论发生影响之后，更在宋代画院内外涌现出一大批能“兴起人意”的作品。表现亲子之爱的《子母鸡图》、描绘像儿童一样顽皮的《四羊图》、寄寓“出淤泥而不染”情操的《出水芙蓉图》、流露自怜自爱情感的《红蓼白鹅图》，都是其中的佼佼者。《寒雁图》则通过描写雪天寒雁，抒写了对饥寒交迫者的同情，以致使观者感慨地写道：“冻饿饥鸣不忍观，使人一看即心酸！”在这类作品中，画家描写的是自然美，但所体现的“登临览物之有得”，已经是关乎人事的思想感情了。

（四）

元明清以来，中国花鸟画向着更深更广的领域开拓。

这一时期又可分为三个阶段。元代是水墨画获得空前发展的阶段。由于民族矛盾的尖锐，相当多的文人画起发端于宋代的水墨“四君子”来，题材是梅兰竹菊，画法是不施五彩的水墨，书法用笔被应用于造型，诗、书、画在画面上的三位一体也成了普遍现象。当时的文人画家把这种画称为“写意”，因为他们主张“石如飞白木如籀，写竹还于八法通”，画的要像写的而不像描的，还要通过四君子题材的选取表达人所易知的立意，高风亮节，不同流俗……。这显然已经有别于反映生活感受的“寓兴”作品了，但仍然不忽视形似和“写生”。代表画家有赵孟頫、吴镇、柯九思、王冕等。李衎不仅画墨竹极为有名，双钩着色者也为世所称。由于水墨画为时所尚，继承宋代状物不苟传统的花鸟画家也画起墨花墨禽来，王渊与边鲁是显著的代表。即或从事像张中那样“没骨”花鸟的画家，也在笔调上变得较为活泼放逸了。

明朝前期是院体画盛行的阶段。朱明王朝的统治者，仿效宋代画院延揽宫廷画家，继承南宋院画的花鸟传统蔚为一时风气，题材的选取与两宋画院略无少异，画法以双钩着色的工笔重彩为主，亦有没骨与水墨，作品普遍能在“写生”的基础上“寓兴”，构图气势较大，擅于将花鸟置于自然环境中，多以奔放泼辣的手法画老干巨石，而以工细手法描花绘鸟，名著一时的画家有边文进、吕纪、林良、孙隆等等。传说吕纪“画雌鸡壁间，而生雏咕咕绕其侧不去”，足见其“写生”能力之强，又有记载说：“其在画

院，凡应诏承制，多立意进规，孝皇称之曰：执艺事以谏，吕纪有焉”，这说明，他还善于通过“寓兴”给皇帝提意见呢！

明中叶以至清末，是宫廷花鸟画日渐衰落而写意画突飞猛进的阶段。先是明代在野派文人沈周发展了宋代法常和元代的水墨禽鸟，画法较元人简括，但情调还是文雅含蓄的，随着资本主义的萌芽与一定程度的反封建意识的抬头，在以沈周为领袖的吴门文人画派中出现了写意大家陈淳之后，徐渭异军突起了。从此，水墨写意花鸟画发生了前所未有的变化。在徐渭之后，清初的八大山人（朱耷）、石涛，清中叶的郑燮、李鱓等“扬州八怪”以及清末的赵之谦、吴昌硕，前后踵继，把中国的写意花鸟画推进到一个崭新的水平。综而观之，他们的“写意”花鸟，都仍重视“写生”，也仍重“写”尚“意”，不过，在强调书法般的挥写效果时，更擅于发挥草书一样的表情能力，在立意的表达上，又突破了宋元文人画家靠选取特殊题材借以表现某些约定俗成的理性认识的局限，找到强烈而沉默地抒发内心情感的“妙在似与不似之间”的形象语言，仍然是以水墨为主，但最终发展水墨淡色或重墨浓色，仍然是以绘画形象为主，但诗、书、画以及印章在画面上的结合更完善了，状物抒情的手段也变得更加概括洗炼。分而言之，徐渭的“墨葡萄”并不十分写实，但毕竟是无人摘采的干瘪的野葡萄，这生长于疏斜历乱的野藤中的葡萄，像画，又有狂草一样的艺术感染力，加上充满磊落不

平之气的草书题诗，徐渭“英雄无用武之地”的积郁不平的思想感情得到了充分的表露，而这，当然是对压迫他的封建社会现实的一种控诉与揭露。八大山人最爱画翻着白眼的鱼鸟，而现实中的鱼鸟是不会用转动眼球表达感情的。八大这样画，无非是把具有丰富表情能力的人眼移植于鱼鸟，于是他那高傲而孤独的遗民心理也就显露无遗。这正是所谓“不似之似”。石涛则善于画上不见顶下不见底的花木瓜果，采取构图上的截断法夸大气势，又把山水画中的皴法引入花鸟画，在泼辣肆恣个性鲜明的风格中极尽笔墨之变，表现了郁郁勃勃的旺盛生命力。郑燮、李鱓等人尤能刷新传统“四君子”画的立意，借助题诗而阐发关心民间疾苦的思想情感，虽然仅仅是同情，却扩大了文人画的思想容量，拓展了文人写意画的社会意义。及至赵之谦、吴昌硕崛起，更能把刚健雄放的碑学书风和汉印气象融入花鸟形象，把泼墨淋漓与色彩斑斓合而为一，力矫当时工笔花鸟的衰靡柔媚之风，在一定程度上反映了外侮内患中爱国知识阶层的抑郁昂藏力图奋发的内心世界。在大写意花鸟蓬勃发展的同时，一种新的画法——小写意花鸟出现了。明代的周之冕、清朝中期的华嵒和清末的任伯年以及这一类画家把大写意画法与工笔画法巧妙结合在一起，在“写生”的前提下，发展了“寓兴”传统，致力于创造情景交融的意境，在异常生动活泼的花姿鸟态中，表现了足以唤起观者生活体验的丰富健康的生活情趣。如果说徐渭、八大、石涛一类文人画家

的大写意花鸟画更多局限于面对同一阶层观者的话，那么，华嵒与任伯年的花鸟画却无愧于“雅俗共赏”的称誉，因为他们本身也是来自民间的职业画家。当代的杰出的写意花鸟画大师正是包孕上述两种传统而表现了人民感情的艺术家。

清代的宫廷花鸟画基本上局囿于徐熙、黄筌的体貌，把自称继承徐崇嗣（徐熙之孙）没骨的恽寿平奉为楷模。恽寿平是很有创造性的花鸟画家，但学他的人则失去了秀雅清新，人数虽众，作品虽多，然而大多僵死而少生气，最后已成徒具形色的恽氏皮毛了。

综上所述，“写生”、“寓兴”与“写意”是中国花鸟画在历史进程中形成的三大优良传统。三者之间，“写生”是基础，“寓兴”与“写意”是目的。中国花鸟画的美学价值在于，它不是机械刻板地再现自然美，而是着眼于人与自然的审美关系。离开了对中国人心灵的理解，也就无法懂得中国的花鸟画。

原载《百科知识》1984.8.

清代书画篆刻史引论

被1911年辛亥革命推翻的清朝，是中国历史上最后一个皇朝，也是中国境内少数民族之一——满族在1644年入关建立的全国政权。这个对内实行中央集权制对外闭关自守的王朝，拥有高度发达的经济与文化，曾是一个屹立于东方的统一多民族国家，处于已经萌生了资本主义生产方式但尚不充分的封建社会晚期。然而，正当这个强盛一时的王朝由盛转衰之际，在世界范围内的西方国家却相继完成了资产阶级革命，并且为寻找原材料产地与产品销售市场，开始加强了对东方的殖民掠夺。终于，在1840年的鸦片战争中，英帝国主义以大炮轰开了中国闭关自守的大门，兹后，列强相继问鼎争利，中国在

一步一步沦为半封建半殖民地的过程中，由古代进入现代。

处于这样一个社会与文化发生重大转折中的清代美术，不同于以往各代美术之处在于：它在历代美术发展的基础上成为中国古代美术的最后一个高峰，又随着时代的变革成为中国近现代美术滋生发展的源头。具有继往开来意义的清代美术，以其不完全相同于过去的理论与实践，展现了民族审美意识的新的演化，呈示了中国美术把握客体世界和主体世界能力的增长及其自立于世界民族艺术之林的独特方式的完善，反映了民族审美意识及其表现形态在晚近的变异，架起了古代中国美术与现代中国美术的桥梁。

然而，由于历史的原因，在品类繁多的清代美术中，书、画和篆刻占有十分突出的主导地位，成了整个社会文化生活甚至政治生活的重要组成部分。在宫室、园林、民居、商肆中张挂书画作品，更加成为朝野士庶的生活方式之一[①]，而完整的绘画作品，又愈发集书、画、印为一，以致“书画图章本一体”成了美术家的共识。

清代遗存的书画篆刻作品与有关文献无比丰富，为我们系统而深入地认识这一时代民族审美意识的发展提供了其他美术品种不完全具备的条件。本文将讨论清代书画篆刻发展的三大发展阶段，以及一般特征。

一、三大阶段

历时268年的清代书画篆刻的发展，约略可分为三大时期，其发展状况大体与清代社会文化的一般发展相埒。

一、承续拓展期

自清朝建成至康熙中叶，是清代美术发展的前期，或称承续拓展期。这一时期的许多书画篆刻家都出生于明代，甚至在明末已开始了艺术活动。当时的环境是：始而明清易代，满汉矛盾上升，继之生产恢复，清承明制，政局稳定。由于改朝换代的战争，清廷绘画机构尚未完全形成，只有少数宫廷画家和御用工匠。民间职业书画篆刻家也尚未找到更多的销售市场，仍在昔日繁华的地区谋生。美术发展的基本情况是在继承前朝的体制和作风上渐行变异。

书画篆刻艺术在继承晚明艺术风气的条件下，因思想倾向与价值观念之异出现了两种不同的趋向。书画篆刻家大部分是文人，少部分是职业化了的文人艺术家。明末以来，国运衰微，阉宦专权，满族崛起于白山黑水，农民战争揭竿而起。即将天崩地坼的情势，已引起了文人艺术家的深深关注。随之，李自成进军北京，吴三桂引清兵入关，满族统治者入主中原，进而君临全国，民族矛盾与社会诸矛盾的交织升沉，更使关心国事的文人艺术家

激起了感情的波澜与历史的反思，部分人不同程度地接受了兴起于明代的市民文化思潮，在政治上甘当具有反抗精神的遗民，在艺术上以独抒个性为追求，以书画篆刻寄情抒怀。另一部分人则始而为保护家族乡党或个人既得利益继而慑于文字狱之贾祸，充当了顺民或缺少反抗精神的遗民，甚至培养子侄在新朝仕进，在艺术上以表达古今文人阶层共有的审美理想为归依，以书画篆刻自娱寄乐。

画坛以“四王”为代表的一种，主要继承晚明董其昌梳理过的文人画传统，力学古人，以求“集古大成而自抒机杼”，他们以“寄乐于画”为目的，主要擅长山水画，一般均把古人作品中的丘壑、林木、树石、屋宇的形象加以简化，当成类似书法中的基本点画，又极为强调笔墨效能地按照书法点画运动中的笔势去组成一种古淡少情却自有秩序的理念世界。平静、安闲，不受世风的干扰，充满一种可供观者玄览的宽泛精神。最能体现这一精神或称“笔墨之韵”的画家是娄东派的王原祁，兼能师法自然也顾及具象可感性的画家是集南北宗之大成而开创虞山派的王翚，这一大派发展了董其昌的文人画传统，推进了笔墨“抽象”表现力的发展，却缺乏强烈个性与真情实感，最终成了官方提倡的正统派。在书坛上，与“四王”派相应的一系也以师法董氏重新阐释的帖学为旨归，力求书风的古淡天然却流于秀美苍白，最终也渐与官方提倡的馆阁体合流。刻印中的莆田派、云间派大体与上述书画派

别相近。

画坛以石涛、八大为代表的另一种，主要继承了晚明徐渭、陈洪绶等独抒个性的文人画传统，学古而化兼师造化，以抒发内心不受束缚的强烈情感为目的，不受董其昌艺术思想与风格的局囿。他们的艺术也高度重视笔墨节律的表现性，但同样重视师法自然和创造具体可视的艺术形象，那形象又是经过了艺术幻化的“不似之似”，或寄寓了亡国的痛苦、孤独、悲愤与桀傲，或抒发了“与造化同根，阴阳同候”的不可遏止的旺盛生命力，或借花鸟而寄恨，或使山川而代言，均具有特立独行的艺术个性与强烈逼人的艺术感染力，直接影响了清中期非正统派的绘画艺术。在书坛上，与石涛、八大相应的一系，与晚明奇崛书风一脉相承，擅长草书，讲求新理异态，大气磅礴，主张“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排”，不走古淡之路，又一洗纤秀之气，矫然突出，傅山颇有代表性。在印坛上，作风苍厚凝重的程邃一派大体与上述书画派别接近。

就画种与书体而言，这一时期的山水画最盛，流派甚多，或渊源于元人，或兼师北宋。其次是花鸟画，或发展明人大写意一派，或取法于北宋没骨，在工笔、写意两方面均有新的发展，亦形成有影响的画派。上述山水、花鸟画派，均集中于江南各地。人物画不甚发展，大多受陈洪绶影响或承袭唐(寅)仇(英)，肖像画的波臣派兴盛一时。西方绘画传入后，亦在个别画家中发生影响。书体以帖

学中行草成就最著，以隶书为主的碑学开始萌生。刻印中亦开始取法大篆。

二、繁荣多彩期

自康熙后半叶至嘉庆年间，是清代书画篆刻发展的中期，或称繁荣多彩期。但正统派艺术已由盛转衰，民间美术和与官方美术异趣的文人书画艺术在经济富庶的地区颇为兴盛。

这一时期美术活动展开之际，正处在清代盛期，祖国统一，政治稳定，经济繁荣，资本主义萌芽生长，为美术的发展准备了良好的条件。但是，官方箝制舆论依旧，文字狱屡兴，牢笼文士的政策有增无减，新旧社会矛盾也在出现并开始加剧，形成了美术发展演变的新格局。以帝都北京为中心，宫廷书画艺术与官府美术更加自觉地为实行中央集权制的统治者的政教目的、生活享受与审美需求服务，开展了绘制《康熙南巡图》等以歌颂文治武功为目的的重大创作活动，组织了对古代书画典籍与宫廷收藏的整理与编著工作，完成了《佩文斋书画谱》、《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、一、二、三编及《西清古鉴》，推动了符合统治者集古大成为我所用的御用美术创作与研究的发展，引导了学古人尊正统的创作研究与私人鉴藏玩赏的方向。

宫廷对现实题材和人物肖像画的高度重视，对郎士宁等擅长西方古典写实主义绘画的传教士的任用，创作了《盛世滋生图》等一批融合西法描写精细逼真的纪功纪

盛画，出现了焦秉贞、陈枚等一些受西方写实画法影响的宫廷画家，这是明代宫廷所无的现象。皇家对“四王”山水画与情调略同的常州派没骨花鸟画的倡导，既酿成了影响遍及朝野的声势浩大的正统派，助成了正统派绘画的风格化模式化而渐趋衰落，也导致了宫廷山水花鸟的文人化。康熙、乾隆皇帝分别对董其昌、赵孟頫书法的偏爱，加上科举考试中对书法规范化一体化的要求，更上承明代台阁体书风，造成了以“乌光亮”整齐平匀了无个性为特点的馆阁体书风的盛行。

与此同时，随着扬州盐运业的繁荣，一些城市商业、手工业的发展，江南市民美术文化思潮的高涨，城乡小民对文化生活需求的增长，美术市场商品化的加剧，亦贾亦儒的新兴商人的雅玩好尚与鉴藏风气的形成，民间美术与在野文人书画艺术已朝着非官方要求的方向潜变。

扬州地区及其附近成了不得志而鬻艺为生的文人书画家、民间职业画家以及印人的活动中心与集散地。他们的愤世嫉俗及其在市场供求关系制约中的自我调整，引起了雅俗观的潜变，或多或少地接受了世俗审美观念，在写意花鸟画及写意人物画上发展了清初独抒个性派的绘画艺术，拓展了题材领域，提高了独抒个性派艺术的现实性、主体性与世俗性，发扬了不受陈规束缚的自由抒写精神，表达了关心世态的情怀或桀傲不驯的阳刚跌宕之气，推进了诗书画印的结合，扬州八怪颇有代表性。大量金石碑版与古代玺印的出土，在理学窒息下被后世称为

"实学"或"朴学"的考据学的兴起,引起了在审美类型上与帖学书法风格异趣的碑学的勃兴。从此,书坛上的阳刚之美渐渐取阴柔之美而代之,姿媚之美亦渐次在古朴沉雄之美的比较下黯然失色。继承清初的奇崛书风,更发展了恣肆狂放的书法风格。与碑学的兴起同步,在篆刻中也出现了各有创造的不同流派。

这一时期,由于统治者的高压与怀柔,社会矛盾在一些方面的日益激化,引起了文人书画篆刻家与职业书画篆刻家的分化,一部分文人书画家和职业书画家进入宫廷,分别成为绍述正统派绘画或擅长馆阁体书法的词臣供奉或御用宫廷书画家。另一部分文人书画篆刻家或职业书画家印人则走向市场,步 入民间,分别成为了与正统派艺术分道而驰的非正统派画家、个性派书家与印人。这部分原来身份不同的艺术家又在相互影响中加速了在明代已出现的文人书画篆刻家的职业化和职业书画篆刻家的文人化。

就画种书体篆刻艺术的形式风格而言,在画坛上,这一时期的重要现象是:写意花鸟画的大盛。上承石涛等人创造性传统扩大干湿对比与用水量的大写意花鸟画的长足进步尤为引人瞩目。人物肖像画亦较清初活跃,其中的一体,较重视描述性,以宋代求形似的工笔人物画为基础融合西方写实画法,达到史无前例的视觉幻象的真实感,其中的另一体则趋向于写意,较多看重人物肖像的欣赏性与抒情性。山水画除界画以外有渐趋衰落的趋

势。在书法篆刻领域,强调力之美与古朴之美的隶书、篆书空前发展。其成就不仅非明人所及,而且凌跨数代,在帖学之外另辟蹊径,在一定程度上也影响了行草书,促进了篆刻的长足进展,形成"浙方皖圆"的两大流派。

三、古今转型期

自道咸以来经第一次鸦片战争至辛亥革命推翻帝制,是清代美术发展的晚期,或称传统美术形态向近代美术形态的转型期。

这一时期的前半段,上承繁荣多采期的审美意识潜变,在金石学的刺激下,出现了黄宾虹所称的"道咸中兴"[②],这一时期的后半段,书画篆刻家的生存创作条件发生了前所未有的变化。在鸦片战争以前的半个世纪,亦即发展着资本主义萌芽和市民审美意识的清代后期,封建统治已出现严重危机,但仍属独立自主的主权国家。战后,侵略者的船坚炮利打开了中国的门户,经济、文化的封闭局面被打破了。一个接一个的不平等条约,加速了外国资本的侵入和西方技术文化的播散与倾销。从此封建的中国变成了半殖民地半封建的中国,封建的皇权与神权,在侵略者的船坚炮利下,愈发失去权威性。此后,审美意识的变异既与反帝反封的革命斗争相呼应,又与爱国主义精神及民族自强意识的高涨相联系。传统形态的书画篆刻艺术在美术总格局中的地位,也因时代风云的激荡和西方印刷术的传入变得不如从前。这时,不仅传统绘画仍在发展,而且出现了中国人所画的西画

——油画、素描、水彩；不但饶于欣赏效益的卷轴画更形普及，而且大量印刷发行的时事新闻画、讽世画、广告画和月份牌画因其与政局民生或商业经营关系的密切而尤为深入人心，拥有了更多的观众。随着西学的兴起，培养美术人才的方式也由师徒制变成了学校制。这一变化与对外派遣留学生的措施，更推动了日趋写意形式的传统绘画向着融合西方写实主义方向的迈进，刺激中国特有的书法篆刻的发展演变。

此时衰朽的清廷，早已失去了文治武功的雄心，宫廷绘画趋于式微，再无描绘重大事件以“成教化，助人伦”的宏篇巨制，大量的宫廷山水、花鸟画更与走向衰落的文人正统派绘画完全合流。文人正统派绘画则染上了“膺古之病”，陈陈相因，了无生气，精神萎靡，流于形式，竞尚写意，变成空虚。影响遍及朝野的馆阁体书法与“纷纷陈、邓追遗踪”的膺古派篆刻，其衰微不振之状大体与正统派绘画相仿，而封建的帝都北京，便是这种书画篆刻艺术的中心。

代表审美意识之变的地区主要是各通商口岸，其中尤以上海最为突出。五口通商以后，上海、广州等商埠成了最能感受时代风云晴雨的重镇，成了接触西方文化美术最多的洋场，也成了消费能力极大的美术市场所在地。这些地方日益成长的资本家、商人、市民成为影响审美观念及其形态变革的主要社会力量。而大量职业书画家与因官场黑暗绝意仕途而走上鬻艺生涯的文人书画篆刻家

亦纷至沓来，使这些地区的创作队伍更加职业化，也更加注意在供求关系中调整艺术面貌，满足社会的精神渴求与审美需要。通观以上海、广州为代表的画坛、书坛与印坛，可以看到四方面重要现象。一、重视社会教化与认识功能的现实人物风俗画呈上升的趋势，主要表现在时事琐闻画与讽世画上，反映了社会剧变中人民对世界形势、民族命运与西方文明的深切关注，以及重新发挥绘画经世致用职能的认识与实践。二、商业美术的兴起超过以往任何时代。这主要表现在广告画、月份牌画和出口贸易画上，艺术形式则完全采用西法，或中西画法融合，它反映了近代商业社会形成中的“工商百器皆藉于画”③以及中外通商对美术发展的影响。三、传统型的卷轴书画与篆刻走向进一步的世俗化和个性化。主要表现为两种趋向。一种擅于以中为主融合中西且把文人书画篆刻艺术、民间美术统一起来，在广泛而通俗的题材或体裁中，创造更适合市民欣赏趣尚的丰饶多彩的艺术情趣，在明快清新、雅丽和谐的风格中给观者以慰藉。在这一方面，抒情诗般的任伯年绘画与刚健而婀娜的赵之谦的北魏书法与篆刻颇有代表性。另一种则在“西风恣人口”(《缶庐集》)的情势下，拉开中西艺术的距离，直承清初及清中叶的独抒个性派艺术，在诗文书画印的贯通中，以复古为更新地致力于艺术文化的寻根，直溯艺术的源头，从上古初民艺术的原创性中，开掘民族艺术生生不已、自强不息和历劫不磨的文化精神，空诸倚傍，大胆独造，以古朴雄放、

奇倔强烈的风格，在最古与最新、大雅与大俗的结合中，体现爱国主义的绝叫和怫郁昂藏的忧患意识，间接地反映了列强入侵后中国人民不甘屈辱力图奋起的精神面貌。在这一方面，吴昌硕的书、画、印均有代表性。四、书画篆刻家开始成立同业组织，交流艺事，协调润格，捐助公益事业，这表明书画篆刻家已成为了近代意义的自由职业者。戊戌变法领袖康有为卑帖崇碑尤其是对北碑的力倡，对正统艺术观的猛烈批判，他的崇工匠画、尊形似、贬文人画、抑写意、提倡绘画为工商百器而用，主张“合中西为绘画之新纪元”，这一切则反映资产阶级艺术变革的要求，预示了清亡以后艺坛出现的更大变化。

就绘画书法篆刻的体裁风格而言，总形势是多样并存，受西画影响为多的画种，尚欠成熟。以中为主融合中西的传统画种，仍以写意花鸟画最为昌盛。人物肖像画成就甚至超过了清代中期。山水仍不很发达。书法则随着北碑书风的兴起，楷书出现了新的风貌，由于汉简、甲骨文等金石之物的出土，大篆、小篆、甲骨文、章草被书法广为取材，风格或精整或粗放，后者已能把行草笔意纳入篆隶楷之中。篆刻则融贯古今出现了影响较大的几派。

作为中国最后一个封建王朝的书画篆刻，至清末已经在反对摹古、主张经世致用，愈发入俗，提倡绘画写实等方面，揭开了近代美术的序幕。

二、一般特征

不能不看到，处于社会形态发生实质性转变的有清一代，其美术在 1840 年前后也经历了深刻的变化。然而，其发展演进既然处于同一个王朝，又离不开源远流长的传统，所以统而观之仍可看出其发展大势中的一般特征。

第一个特征是总结性，即善于集古代传统之大成。明中叶书画篆刻的复古主义至明末已演化成集大成的主要趋向，进入清代以后，学古人而集大成更成了所谓正统派书画的努力方向，甚至也影响了非正统派的书画篆刻。

清代书画篆刻之强调传统，如绘画之仿宋仿元，书法之仿唐仿魏，篆刻之仿汉，成了比明代更为普遍的现象。即使作品早已突破古人，超越传统，甚至貌异神非，作者也仍然自称仿古。除去那些等而下之的美术家和美术作品之外，标榜仿古师古的美术作品并非不想创造，而创造的方式主要是集大成。比如，山水画中的王翚，“集南北宗之大成”；书法中的刘墉与邓石如，分别集帖学与碑学的大成；篆刻中的赵之谦与吴昌硕，又集古玺汉印与浙、皖两派之大成。不仅创作上如此，在著述方面亦形成类似的追求，比如《佩文斋书画谱》集古来书画著述之大成；《式古堂书画汇考》与《历代画史汇传》分别集书画著录与画家传记之大成；《芥子园画传》集历代画法之大成；《十

钟山房印举》则集古玺印之大成。

学古人而集大成的现象之所以普遍存在，不外几方面原因。首先，中国书画篆刻经历了几千年的发展，积累了极为丰富也极为宝贵的经验，形成了相对稳定的审美意识、审美思维方式与多种多样近乎完善的艺术语言及制作技术与技巧。这一切又都体现在以往的作品和著述中，不去临习研究，便不得其门而入，更无从知其奥妙；只学习研究一家一派、一种风格形式，又难于融汇贯通，进而自抒机杼。其次，清代是少数民族入主全国的王朝。清初统治者蔑视汉文化传统与生活习俗的政策，曾激起了强烈的反抗，只有把自己作为以汉族为主体的全民族文化传统的代表，才有利于巩固统治；只有在自己的统治下实现集古之大成，才能体现"文治"的功业。而明末董其昌在书画艺术上以集古大成的方式重组传统的理论与实践至清初影响犹著，于是清代统治者便把绍述董氏书画之学的书画派别树为正统，推出了王石谷、刘墉等集大成的楷模，使集大成的创作方式产生了广泛的影响。而文网之密也导致了文人美术家走师古与集大成之路而避免触时。第三，经过千百年来的历史发展，许多书画品种、流派风格已在不同意义上走过了它的高峰期，官方美术既没有表现新兴审美意识的愿望，又企图超过古人，那只有在题材、体裁、样式的局限中，用集大成的手段去探索前人所无却符合传统审美方式的艺术语言，去开掘有别于前人的益发精微的审美趣味，就像不同歌手演唱同

一支名曲而风格情味迥异一样。而非正统派艺术家为了按照传统的审美方式去表现新的审美意识，力求精益求精，也势必要把学古人而集大成当做手段，甚而至于，只有当他们学古人的范围与集大成的素材远远超过正统派艺术家又能融汇贯通卓然自立时，才能获得社会的承认而发挥影响，前述邓石如之学习古代碑刻集碑学之大成，吴昌硕篆刻之"生铁窥太古"集印学之大成，均莫不如此。

可以看到，学古而集大成的艺术追求在艺术语言经验的汇通上沾溉了整个清代书画篆刻及其他传统美术领域，但是，它作为一种创作研究道路，却往往易于重复古人的审美意识，或者其倡扬者根本上就是为了表达一种"天不变，道亦不变"的理念。惟其如此，沿着这一条道路行进的美术家，如果没有接受新的审美观念，没有表现自家感受的强烈愿望，甚至连集大成也变成了空话，导致了只有崇古、"膺古"而无集大成更少表达个人情性的模式化倾向，使清代中期以后的书画篆刻领域出现了大批泥古不化、陈陈相因而且气索神疲的作品。因此，崇传统而集其大成作为一种美术现象，从艺术语言的发展而言，是有利于艺术的，但作为一种表现特定审美意识的道路，在清代则由不是官方承认的明末传统，成为了官方提倡的正统，成为了窒息异端思想的羁縻术，终于导致了正统艺术的衰颓。

第二个特征是潜变性。即独抒个性的审美思潮在渐进中成为一股有生力的潜流。这一特点亦始于明中叶，

但在清代发展得更为引人注目。

自明代中叶以后，随着封建社会内部新生产方式的萌芽，在思想文化界出现了一些新的主张。在经济上主张“工商为本”，政治上反对专制，主张以“以天下为主，君为客”，在思想上，反对“存天理，去人欲”。同时，也兴起了市民文化思潮及与之相对应的独抒个性的审美意识。这种新兴的文化思潮与审美意识并没有因为明清之际的改朝换代而停止，相反，入清以后，随着生产的恢复发展，资本主义萌芽的生长，市民阶层的扩大，美术商品化的加剧，世俗美术也像世俗文学一样得到了前所未有的兴盛，在民间版画、年画、肖像、案头雕塑、工艺、玩具与某些来自民间的职业书画家和印人的作品中均有表现。这种反映市民文化的世俗美术，虽然亦不免受到占统治地位的思想文化的影响，但就总体而言，其审美趣味是新鲜的，它不受传统审美规范的局限，不受封建理念的束缚，也不为成法所囿，能在一定程度上表现市井小民的理想与愿望，或闪现着生动活泼的世态人情，或充满了幽默、机智与人巧胜天工的活力，也不乏知识性与趣味性。它在艺术形式上时有粗糙之处，但在一定意义上反映了思想解放的要求和自由创造精神的高涨。与世俗美术同步，在文人书画篆刻中独抒个性的一派也较明代壮大了。这一派美术家，如清初的八大、石涛、傅山、程邃，清中期的扬州八怪中的郑燮、李鱓、金农，晚清的赵之谦、虚谷、吴昌硕，他们或因清易明祚导致的国恨家仇，或因为官清廉反

遭罢免的牢骚不平，或因接近民生痛感社会不公的一腔正气，或因对列强入侵清廷腐败积郁的无穷忧患，因此或直接或间接地受到明末李卓吾、公安派三袁等人思想的影响，不同程度地接受了独抒性灵的个性解放思潮，又因为他们最后已从可以仕进的文人跌落成鬻艺为生的职业书画篆刻家，在供求关系的导引和制约下，接近了世俗审美好尚。他们直承晚明独抒个性的徐渭艺术风范，无意在艺术中表达"天不变，道亦不变"的理念，而是要淋漓痛快地抒发情感，表达独立不倚的个性和不为恶劣环境所屈服的自由精神。为此，他们的书画篆刻艺术更善于择取传统，变化传统，大胆取舍扬弃，存其体现艺术规律的因素发而扬之，去其窒息思想情感的枷锁淘而汰之，一切以表达真情实感抒写胸中块垒为依归，所以在艺术形式上也不乏新理异态，或狂放、或奇肆、或古拙、或谐俗，从而把传统的书画篆刻形态推向了一个新的境地。

与明代相比，清代独抒个性派的一个突出特点是与世俗审美意识的联系更为显著，但无论直接反映市民审美好尚的世俗美术，还是间接反映这一好尚的独抒个性派美术，它们都没有与传统美术截然分开，而是在俗对雅的渗化中潜进，于是也就形成了清代书画篆刻中比明代更显见的雅俗合流现象。在中国后期美术史上，出现了两种身份不同的美术家，一种是文人艺术家，又称"利家"，一种是职业美术工作者，又称"行家"。前者首先是文人，社会地位最高，在"士、农、工、商"中居四民之首。

他们以读书做官为专业，书画篆刻活动只是他们的业余文化生活中的雅人高致，只是他们自娱的凭借与调节心理平衡以实现精神自由的手段。他们中的大部分人并无衣食之忧，所以耻于卖画，更不屑迎合广大社会公众的欣赏口味。后者社会地位不及工商，以鬻艺为业，以出售作品为生。在彼时，符合封建规范的文人品格行为与审美好尚的文人艺术被视为雅，而或多或少沾了工商意识或市民趣味的艺术被视为俗。但自晚明以来，由于资本主义萌芽的不充分，市民意识的不完全自觉，便出现了世俗艺术中的俗中带雅现象，也出现了文人书画篆刻文玩等玩赏性工艺中的雅中带俗现象。清代美术领域雅俗关系不同于明代之处，是雅的成分之递减。独抒个性派书画篆刻中俗的成分之渐增，从清初经清中晚期到清末是愈来愈明显而自觉了。需要指出，因为中国商人和民族资产阶级不够强大，这种由雅入俗的现象一直处于缓慢的渐变中，即使在辛亥革命前后，也还没有彻底摆脱传统的雅人高致。

第三个特征是跨越性，即对形成于不同文化环境的西方美术由有限的吸收到更多的效法，造成传统美术观念与形态在近代趋向于西方的渐变，这主要表现在绘画方面。中国传统绘画在元代以前，便达到了中国人所要求的并非照相式的“应物象形”的高峰，自元代以来，开始在中国书法的影响下向“写意”发展。适应写意怡情的需要，山水、花鸟画的特点是略形而重意，不满足于笔墨状

物而强调笔墨传情，甚至为传情的淋漓尽致而不拘形似。这种绘画不想复制自然，而是要以画家心灵对自然生成变化规律的理解再造一个有秩序有活力有感情有理想的第二自然。受其影响，人物画在创作方法上也趋向了写意，即不从如实再现审美客体的原形和全部细节着眼，而是从审美主体对审美客体的观照中去开掘主体的千差万别的内心世界。无疑，这种写意人物画抒写画家内心的表现力比以往有了提高，但"应物象形"的能力反而有所忽略。也不能不看到，以人物画抒写内心毕竟不如山水花鸟画那样自由如意，因此呈现了衰落的颓势。

也正是在这种情况下，通过传教士的媒介，西方古典绘画日渐发生影响。在明末还只有少数宗教画传入，至清代康、雍、乾年间，则有若干擅长绘画的传教士来到中国。他们擅长的西方古典写实画法，与中国的写意画法判然殊途，不重笔墨，而重形似，两个最明显的特征是：一、讲求明暗；二、讲求焦点透视。清代的邹一桂形容说："西洋人善勾股法，故其阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，几令人欲走进。"[③]邹一桂看到的西洋画很可能是油画，但被清代宫廷任用的西洋画家则既作油画，亦用中国工具材料作画。由于他们的艺术比传统的中国画具有强烈的真实感，用以描绘人物建筑，恰可校正写意画盛行后人物画过多看重主体世界的抒发而走向类型化的倾向，于是皇家便容而纳之，

并以“辄即退还修改”的方式改而造之，用以描绘帝后、功臣肖像，重大事件，歌颂文治武功。从大量留存作品可以看出，以中国画工具材料融合西方写实画法绘成的作品具有折衷的倾向，既强调了笔法线条，又借助明暗法适当表现了体面，既运用了空白，又靠着焦点透视表现了空间感。这种融合西洋画法的作风，主要流行于宫廷，作者除了外籍传教士画家以外，也有受到影响的中国宫廷画家。虽然在天津、苏州的年画中和扬州个别擅长“泰西画法”的职业画家中不无表现，但在鸦片战争之前始终没有成为中国画坛的主流。文人士大夫基本上采取拒斥态度。五口通商以后，西洋画传入中国的途径已远非传教士一途，在上海、广州等开放口岸以画片广告等形式播散尤广，其结果，一方面是出现了早期的中国西画家——他们完全接受了西方古典写实主义的观念和方法，另一方面是不少活动于通商口岸的画家更多地融合西洋画法于传统绘画中——他们之中也不乏职业化了的文人写意画家。这种现象的出现，除去人们眼界日开的原因以外，还因为国势衰微与列强入侵导致人们睁开眼睛看世界，甚至从西方去寻求救国救民乃至振兴艺术的真理。戊戌变法的领导者康有为不仅猛烈地批判正统派文人写意画的空疏，指斥其不能为“工商百器”所用，而且极力推崇昔日不为士论所齿的郎士宁，他说：“郎士宁乃出西法，它日当有合中西而成大家者，日本已力讲之，当以郎士宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学，应遂灭绝。”④虽然康有

为主张把西方写实主义与中国宋画的“精于体物”结合为一，但他对实质上以西洋画学为体以中国画法为用的郎士宁的推崇，已经预示了近代中国绘画以写实为主流的趋势。

第四个特征是渗化性，即各美术品种的互相影响与彼此取法变得更为显然。其中最突出者首先是书法、绘画与篆刻艺术的互相渗透与互相资取。在长期的历史进程中，中国的书、画、篆刻形成了互相不可替代的艺术功能与审美效应。但它们之间也一直相互影响彼此渗化着。清代美术之不同于明代的地方，一个重要方面是书、画、篆刻间相互借鉴资取变得更加自觉。下述认识说明了这一问题：郑板桥曰：“以书之关钮透入于画。”（《郑板桥集·题画》）蒋心余曰：“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翩。板桥写兰如写字，秀叶疏花见姿致。”（蒋宝龄《墨林金话》）金农曰：“宣城樗崖沈叟，画松林破墨皴。动欲师其意，不可得也。予今年画梅，暇兼事刻石，悟其篆法刀法，宜似沈叟画松，双管双下也。”⑤

这种书画篆刻之间相互借鉴取资的自觉意识，来源于三者间在理法上的相通，石涛不但在《苦瓜和尚画语录》中设《兼字章》，阐述书画相通的“一画”之理，而且在赠给书画篆刻家高翔的诗中说“书画图章本一体，精雄老丑贵传神”⑥，吴昌硕也在同样的意义上说：“诗文书画有真意，贵能深造求其通。”（《缶庐集·刻印》）这共通之理，便是传神写意之理，中国绘画像西方绘画一样具有再现

性，还有西方古典写实绘画所少的表现性，书法与篆刻此时已不大流行的鸟虫书、肖形印，其主流只有表现性而无需再现审美客体的具体形象。正是上述原因，使得书画印章共同具有了下述特点：从总体上传宇宙人生之神，表艺术家个人审美取向之意。

不仅如此，书、画与篆刻的传神写意，又以线条的运动与组合为构成艺术语言的基本因素。正是在这个意义上，石涛指出："画法关通书法津。"（《大涤子题画诗跋》）郑板桥指出："从来画法通书法，兰竹如同草隶然。"（《郑板桥集》）赵之谦则主张刻印也要像书画一样"有笔兼有墨"（赵之谦《钜鹿魏氏》印跋）。

由于在书、画、印三者之间，书法产生最早，以中国工具材料发挥各种形态的点线依创作者审美个性与情感状态而组合运动的经验最丰富，所以就书、画、印三者的互相影响与透渗而言，书法在一定意义上便起着主导作用。在这个意义上，宗白华先生指出的以中国书法风格的变迁来窥探各时代艺术风格的特征是极有见地的[7]。像明代一样，书法既以其丰富多变的笔法形态提高了绘画状物绘形的概括能力，又加强了"取会风骚之意"、"本乎天地之心"（孙过庭《书谱》）的"抽象"表现力，使明中期发展起来的大写意画成了表情充分的点线面的交响诗[8]，一方面以其特有的节律强化了绘画与篆刻赖点线传情的效能，另一方面又导致了形似的弱化。这是其一。其二是：特有点线节律的形成依赖于尽可能多样的运用疏密、聚

散、虚实、轻重、曲直、方圆、刚柔、连断等等对立因素的交织而达到的统一，也极大地丰富了绘画与篆刻艺术风格创造的语汇。以往，人们常常把书法中的点线组合看成形式，而忽略了其中的“心画”内容，但正如黑格尔所说：“内容非他，即形式回转到内容，形式非他，即内容回转到形式。”（黑格尔《小逻辑》）明末特别是清代以来多种形式风格的画派与印派的崛起，除了选材等因素之外，用不同的点线节律以表达不同的深层内容也是一个重要因素，从绘画对书法篆刻以及篆刻对书法绘画的渗化而言，前者主要表现为墨法与布局，后者则主要表现为金石味。但最具有时代特征的渗化则表现为举一反三，融汇贯通。对“力之美”、“自然之美”、“丑中之美”的开拓与强调，可以说是书画印在彼此渗化贯通中形成的共同特点。

注：

① 这一情况可参看李渔《闲情偶寄》，如果说该书“居室部”对书画联匾室内布置的主张反映了文人士大夫的习尚，那么，朱耷的“江西人、真个俗，挂画要四幅。不是春、夏、秋、冬，便是渔、樵、耕、读”便反映了民间的风气。

② 邹一桂《小山画谱》。

③ 秦祖永《七家印跋》。

④ 康有为《万木草堂藏画目》。

⑤ 故宫博物馆院藏原件。

⑥ 宗白华在《中国书法里的美学思想》一文中指出："要研究中国画的特点，不能不研究中国书法。我从前曾经说过，写西方美术史，往往拿西方各时代建筑风格的变迁做骨干来贯串，中国建筑风格的变迁不大，不能用来区别各时代绘画雕塑风格的变迁。而书法却自殷代以来，风格的变迁很显著，可以代替建筑在西方美术史中的地位，凭借它来窥探各时代艺术风格的特征。"见《美学散步》第 139 页。

⑦ 参见徐书城《中国画的美》。

⑧ 参见黄宾虹《画学篇》。

原载《美术研究》1994.3.

清代篆刻刍论

自明代正德、嘉靖年间(公元16世纪)兴起文人篆刻之后,中国的治印艺术便进入一个新的阶段,至清代更获得长足进展,取得了辉煌成就,成为中国治印史上的又一个高峰。现就清代篆刻史中几个关乎全局的问题略抒己见,聊作引论。

1. 篆刻的社会化与印人的职业化

清初,篆刻艺术更加社会化,成为朝野士庶文化生活的一个组成部分,主要表现在两个方面:第一它已像书法、名画一样引起艺术收藏家的重视。在明代,大收藏家的藏印,一般限于古印,当代人作品尚未引起注意。项子京的天籁阁即藏有"汉章五百余"(朱彝尊《史印》跋),但到清初,

当代篆刻作品也列入了收藏家的收藏范围。著名文人周亮工"所嗜者书画、旧笔、名墨。……而印章一道尤为深癖者"。(周在延《赖古堂印谱》跋)他收藏印章不下数千方,许多是近当代篆刻家的作品。正如吴晋所说:"今天下藏印之多,无如栋园周司农矣。当司农盛时,四方操是艺来者履常满"。(吴晋《宝砚斋印谱》序)其二是,广大社会成员纷纷慕求名家刻印,首先是达官显贵。林皋篆刻有名于吴中,深得著名文人官宦如王撰、王挨、徐乾学、吴景的推重,因此"狭其技游公卿间,所到车骑辐辏,户限为穿"。(吴景《宝砚斋印谱》序)其次是附庸风雅的商贾乃至一般平民亦出资治印,周亮工即指出:"或以金钱,或恃显贵,人人可以镌矣。"在明代,像文彭那样的书画名家,以治印为自娱自用之务,每自高其技,不轻易接受别人请托,非身分相当和人品可取者概不接受。可是到了清初,由于社会需求量的增加,出现了职业化的印人队伍。这个队伍在清代二百余年中不断扩大,于是《印人传》式的著述也应运而生。继清初《印人传》之后,《续印人传》、《广印人传》、《飞鸿堂印人传》等,次第编写出版。

职业化的印人,或者是科举不第的文人,或者是务农经商不成的人员。他们往往适应大量附庸风雅者的好尚,以治印为风雅的谋生手段。邹彦吉就此指出:"今之人帖括不售、农贾不验,无所糊口,而又不能课声诗、作绘事,则托于印章以为业者,十而九。今之人不能辨古书帖、识周秦彝鼎,而思列名博雅,则托于印章之好者,亦十

而九。好者恃名，而习者恃耤。”(《印人传·书金一甫印谱前》)不能否认，邹氏的评议并未能涵盖真正有学养的印人，也未能包括真正博雅多识的爱好者，但却揭示了印人队伍得以形成的一个重要社会原因。

随着篆刻艺术的职业化，其商品化的趋势亦不断加剧。清初一些著名印人还耻于言钱，为刻印赚钱，免不了找些借口。比如汪泓就扬言他治印得钱为的是狭邪之游。周亮工记载道：“宏度尤风流自命，得钱不为人奏刀，必散之粉黛，散尽冀复得钱，始为人作。”(《印人传·书汪宏度印章前》)这一情况至清中叶已有改变。丁敬自杭州到扬州鬻印，“有求之者白镪十金为镌一字”。(李斗《扬州画舫录》)而同时的胡唐也是“黄金一籯镌一字。”(《船山诗集·胡城东唐刻船山小印见赠作歌谢之》)。

2. 流派的纷呈与演进的大势

随着印人队伍的形成和扩大，因师承渊源与活动地域之别，晚明已出现的篆刻流派在清代获得了更大发展。不仅形成了各擅胜场的流派[①]，而且也出现了研究印人与印学流变的许多著述。一般而言，清初有两大派，一派被称为云间派或扬州派，风格平和工稳，但渐趋式微。另一派被称为徽派、歙派或黄山派，作风苍老深厚。在清代中后期，影响最大的两个篆刻流派，一曰浙派，一曰皖派。(亦有人称之为邓派)。两派均能集古来之大成，论者有“浙圆皖方”(寿铭《篆刻字》)之说，亦有“一拙一巧”((赵之谦《书扬州吴让之印稿》)之谓，虽亦能概括其特点，而

未免失之于简单化。由于浙邓两派末流均已习气化、定型化，把此派长处发挥过分成为缺点，至晚清遂有合两派之长包孕古今的大家涌现。最著名者为赵之谦、吴昌硕、黄牧甫。赵派清新典雅，吴派苍劲醇厚。黄牧甫开黟山派，平中求奇。各派风格，相反相成，争奇斗胜，从不同方面促进了中国治印艺术的空前兴盛。

在清代，印章进一步由实用工艺品变为具有高度审美价值与艺术个性的创造性艺术，几乎与绘画、书法鼎足而三，论其原因，则与书画家乃至学者的介入关系至大。远在清初，著名书画家石涛即指出：

书画图章本一体，精雄老丑贵传神。

秦汉相承新出古，今人作意古从新。

——石涛《凤冈高世兄以印章见赠书谢博笑》

石涛诗中有三点值得注意，一是书画印本为一体；二是治印贵在传神；三是在继承与创新关系上的新从古出与古从新变。这三点主张，既概括了清前期有创造性的书画篆刻家的共同识见，也昭示了清中晚期篆刻大家涌现的必由之路。正因为视书画印为一体，所以“以书入印”及“以画入印”极大地推动了清代篆刻艺术的风格之变。王北岳曾经指出，明至清初，篆刻艺术主要是章法上的改变，至浙派则在刀法上突破，至邓派又以书入印，发挥笔法意味到极高程度，至赵派与吴派则进而讲注绘画一般的墨韵。（王北岳《篆刻艺术》）此论诚然，如果联系书画的影响来纵观清代篆刻的演进，就不难看出，它经历

了一个日益减少工艺性与雕琢趣味从而实现了极尽变化统一之能事的过程。始而，以程邃为代表的徽派，主要用秦汉及其前的书体入印，在布局上求奇求变。继之浙派兴起，以刀法强化了印章文字的金石味。随着邓派的兴起，则更讲求笔意，追求线条的丰富变化与内在韵律，在一定意义上书法化了。到了晚清赵派、吴派风行之际，印人们更能在点、线、面，朱、白边上穷极变化，追求“有笔有墨”，遂使印章色彩斑斓，表情丰富，在方寸之地最大限度地发挥了创造才能，可以说在某种意义上绘画化了。

清代篆刻的书法化与绘画化，与金石学、文字学的兴盛亦有一定关系。文字学研究汉字的形、声、义，始于汉代。金石学则以“吉金乐石”等古文物为研究对象，宋代已形成专门学问，清中叶又有发展。明代印人对文字学不大讲求，或以错讹字入印而乏典则，或以小篆入印而形象单一，以上弊失至清初尤所未免。但随着篆刻艺术成为文人文化生活的组成部分，学者而兼印人，印人而学者化的现象，大有发展，具体表现为诗文书画的兼长并擅之外，更在小学（文字学）和金石学上致力。古代治印遗品既是金石学研究的对象，又是研究字体变迁及其适用从俗的重要依据。清代中叶，由于以金石证史的考据学的发达，大量金石文物的出土，为印人与学者的结合提供了有利条件，丁敬著《武林金石录》、黄易写《小蓬莱阁金石文字》，便是印人金石学著录研究的代表性成果。桂馥的《续三十五举》与《缪篆分韵》，也反映了紧密围绕篆刻艺

术从事文字学与金石学研究的努力。印人以学者修养自励的结果，又造成了“印外求印”的趋向。他们关心金石文物，取资的对象已越出秦汉印章的范围，对于权量、诏版、鼎彝、镫鉴、碑碣、泉布、石鼓、泥封，广取博收，贯通融汇，不仅从遗物追溯创造者的鬼斧神工，而且从历史的风化斑剥中搜求妙趣，融铸在自家的刻刀之下，从而获得了古所未有的艺术表现力。

3. 印宗秦汉的主张与自我作古的创造

文人化的篆刻虽追求日益提高的审美价值，但没有也不可能完全脱离实用。为便于携带钤印，只能在方寸之地刻意经营。经营之际，必须具备文字学的知识，谙熟篆书的笔意与布白，又须使之适应印面以方为主的形状而有所变异，同时，还要充分运用前人积累下来的对形式美法则的认识，讲求雕镌技艺。为了具备上述的创作条件，最直接的办法便是研究前人的优秀作品，继承古人的宝贵经验与传统图式，集古之大成，借古以开今。适应这种需要，古印的编集出版渐成风气。自晚明顾氏《集古印谱》、《印薮》问世以来，清代踵继者所在多有。如康熙间有《稽古斋印谱》、《集古印谱》，乾隆间有《世德堂秦汉印集》、《汉铜印丛》、《两汉印萃》及《看篆楼古铜印谱》，嘉庆间有《锦囊印林》，更后则有《听帆楼古铜印汇》、《簠斋印集》、《铁琴铜剑楼集古印谱》、《集古印存》、《二百兰亭斋古印存》、《十六金符斋印存》、《十钟山房印举》、《赵㧑权考藏秦汉印存》等。这些集古印谱，大部分是秦汉印。

而清代篆刻史上的一个重要现象便是超越元明人，直接取法秦汉又不为秦汉所拘。在明晚期，一些篆刻家为矫时弊，已提出了刻印宗汉的主张。如甘旸即称："诗之宗唐，字之宗晋，谓得其正也。印如宗汉则不失其正矣！"(《印章集说》)至清代又提出了"印遵秦汉"，徐坚就此写道："以秦汉遗印为终南捷径，庶几得所从入。若舍是它求，便堕外道。"(《印戈说》)袁三俊进而把取法的范围扩展到六朝，他说："秦汉六朝古印乃后学楷模，犹学书必祖钟、王，学画必宗顾、陆也。"(《篆刻十三略》)清代篆刻之取得辉煌成就，固然在于集古之大成，尤其在于继承发扬了秦汉印人的独创精神。如众所知，秦汉治印者并非文人士大夫，而是名不著竹帛的工匠。他们处在印章创始阶段，并无古法可依，然而，却依据中国文字的特点，印章的形制，结合多种制作技术，变异配合，穷极变化，在小小的天地内，匠心独运，创造了不可胜数的风格，如群星丽天，似万花齐放，或宽博健劲，或古拙奇肆，或质朴而饶天趣，从而使印章艺术从无到有，为欣赏与实用者开辟了一个艺术世界。为后世印人留下了无比宝贵丰富的遗产与对美的法则的理解。

值得注意的是，清代优秀印人之不同于明代平庸印人之处，在于学而知变，古而从新，学古人创造精神而不是恪守前人的金科玉律。清初程邃以钟鼎款识与六国古文入印，丁敬提倡"古人篆刻思离群"、"何曾墨守汉家文"(《论印绝句十二首》)，吴昌硕称"今人但侈摹古者，古昔

以上谁所宗?"(《缶庐集·刻印》)都是由治印而穷究金石文字之源,探求秦汉工匠艺术家的原创精神及其作品"长留太古春"的奥秘。这种积极的寻根意识,实际上是对创造精神的发扬,自然而然地导致了对上古治印艺术所具有的力之美与自然之美的继承,促成了清代篆刻艺术摆脱文人审美局限而显现出来自民间的历劫不磨的艺术生命力。

注:

① 中国篆刻史上的流派往往是后代印学著作赋予的名称,究其根据不外两个方面:一是师承,二是地域。但由于着眼点不完全相同,所以诸说也多龃龉。大约明代的印学著作论派别,着重以人为别,用开派人的名字或姓氏命名其派,朱简在《印经》中提出的"三桥派"和"雪渔派",即是如此。至清初则开始出现了以地为别的提法,大体兼顾开派人的籍贯及本地继承者的阐扬,以地命名。周亮工在述及"莆田派"时即说:"莆田吴平子晋,初作印多用莆田派。莆田人宋比玉者,善八分书,有声吴越间,后人竟仿之。"(《印人传·书吴平子印章前》)他还讲到了安徽一地的印派,虽未用黄山派之名,却隐含着黄山派之意。在《书程孟长印章前》中,周亮工说:"自何主臣(按即何震,安徽徽州人)继文国博起,而印章一道遂归黄山。久而黄山无印,非无印也,夫人人而能为印也。"至清晚

期,“徽派”、“浙派”、“皖派”的提法才广泛流行,赵之谦在《书扬州吴让之印稿》中便有“浙宗巧入者、徽宗拙入者”之说,但他所谓“徽宗”是一个涵盖了清代以来不同时期安徽籍印人(如邓石如、巴慰祖、胡唐)的概念,甚至也包括了传新安印人之学的非安徽籍印人(如吴让之)。魏锡曾则把赵之谦所谓的徽派称为皖派。(见《吴让之印谱跋》)而民国初年的王希哲则把程邃及巴慰祖、胡唐、董洵、王振声称为浙派,把邓石如开创而由包世臣、吴让之传承的印派称为“皖派”(见王希哲《印学今义派别》)。总之,无论印派称谓有何处不同,在清代印派的丛起确是一个事实。

论扬州八怪艺术之新变

18世纪活动于扬州地区的“八怪”,是晚期中国绘画史上的一支劲旅,集中反映了清代中叶审美趣尚与画法风格的变异。

在各种历史文献中被列入“八怪”的书画家多至15人[①]。他们是移居钱塘的宁波人陈撰(1678—1758)[②]、久居杭州的福建上杭人华嵒(1682—1756)[③]、山东胶州人高凤翰(1683—1748)、江苏淮安人边寿民(1684—1714)、已移家扬州的安徽休宁人汪士慎(1686—1759)、江苏兴化人李鱓(1686—1762)、浙江钱塘人金农(1687—1763)、福建宁化人黄慎(1687—1772)、扬州人高翔(1688—1753)、李鱓同乡郑燮(1693—1765)、久寓南京的江苏南通人李方

膺(1697—1756)、江苏南京人杨法(1696—?)、侨寓汉口的江西南昌人闵贞(1730—?)、祖籍安徽移居扬州的金农弟子罗聘(1733—1799)以及生卒年不详的安徽怀宁人李葂。他们不全是扬州人,也大多没有毕生活动于扬州,但彼此或为同乡,或系艺友,或是师生,并均曾在扬州卖画,在思想和艺术上存在着千丝万缕的联系,形成了异中有同、殊途同归的艺术新风。而且,他们的艺术新风自雍正初年至乾隆末年在扬州地区得到了集中表现。因此,尽管"八怪"中一些人的生平尚待深入考索,然而大体说来,他们是彼时以扬州为活动中心的代表了绘画发展新趋尚的画家群。

"八怪"的出现,有着多方面的原因,研究者已经做过许多阐述。笔者与薛锋先生还分别著文讨论过扬州八怪的出现与商品经济及市民审美趣尚的关系[5]。本文即拟联系当时的审美趋向从"八怪"艺术内涵的拓展及其形式风格之新变两大方面,进一步论述"八怪"的艺术成就及历史地位。

19世纪扬州的画家兼著述家汪鋆在《扬州画苑录》中站在贬抑"八怪"的立场上写道:"同时并举,另出偏师,怪以八名,画非一体。似苏、张之辟阖,倣徐、黄之遗轨。率汰三笔五笔,覆酱嫌粗;胡诌五言七言,打油自喜。非无异趣,适赴歧途。示新新于一时,只盛行乎百里。"[6]在汪鋆看来,"八怪"的文化思想象纵横家苏秦、张仪一样不行儒家正道;他们的绘画远离了徐熙、黄筌的遗法,不务工

细,务求粗率;他们的诗歌也像民间打油诗一样的俚俗。总之是不守古法,走在了错误的艺术道路上,所以影响既不会广泛也不可能久远。通观汪鋆对"八怪"的贬斥,我们可以看到相互联系又可以加以分离的两个方面。一方面是他对"八怪"艺术的评价。他对"八怪"近乎全盘否定的评价,经过百余年来历史的检验,已经不攻自破了。历史的发展说明,汪鋆之所以如此轻视并痛加贬抑"八怪",主要原因是他自己站在古法卫道士的立场上。如众所知,世无百世不易的古法,亦无脱离现实而无端捍卫古法者。联系18世纪直至汪鋆时代的绘画发展实际,可以看出,汪鋆所信奉的古法,在很大程度上是当时占据画坛统治地位的正统派画法。当时的正统派,包括"山水正宗"与花卉"写生正派",所谓"山水正宗",指的是追随王原祁的"娄东派"与宗法王石谷的"虞山派";所谓"写生正派",指的是绍述恽南田的"毗陵派"。在"扬州八怪"崛起东南之际,上述画派由于受到上层统治者的提倡而声名大振,甚至风行海内。其中尤以两个山水画派势力最大。18世纪的山水画家万熏(1736—1799)即指出:"海内绘事家,不为石谷牢笼,即为麓台械杻"⑦。不应抹杀上述三个画派开创者的建树,但后继者的确为师法所囿,多数不能独出手眼,自辟蹊径,遂使作品陈陈相因,缺乏个性,杳无生气。这样的正统艺术之所以风行海内,除去前述统治者的大力倡导之外,更重要的原因在于仍旧存在着一大批相当稳定的士大夫欣赏者。对这些审美趣味、雅俗观念

一如其旧的欣赏者而言，那些因袭前人笔墨风格同时也重复前人意蕴与情调的作品，仍有其慰藉心灵的作用。恰是企图在等而下之的代用品寻求“畅神”的欣赏者助成了如是的画家与批评家。正是这样的批评家在指责着与正统派艺术颇相径庭的“八怪”艺术的“怪”与“歧途”。汪鋆看来也只能属于这样一种人。不过，他对“八怪”艺术特色的把握，却有其客观性，也道出了一些要害。为此，我们的讨论即首先从“异趣”开始。

(一)所谓歧途实异趣

汪鋆所谓的“怪”与“歧途”，正好说出了“八怪”各家思想和艺术意蕴与正统派的歧异。

扬州八怪之所以被“目之为怪”，关键在于不正统，亦即在行为和艺术上或多或少地顺应了扬州彼时的“喜新尚奇”好尚[8]。他们不为正统思想束缚的性格行径固然也是被称为怪的一个原因[9]，正如古代画史所载，金农因“性情遒峭，世多以迂怪目之”[10]，郑板桥也由于“日放言高论，臧否人物，无所忌讳，坐是得狂名”[11]。然而，更重要的原因在于他们艺术道路与正统派的歧异，在于他们艺术趣尚与正统派的径庭。这种迥别于正统派的艺术趣尚以不受古法牢笼敢于领异标新为特色。蒋士铨在评论郑板桥画竹时指出：“下笔别自成一家，书画不愿常人夸。颓唐偃仰各有态，常人尽笑板桥怪。”[12]钱湄寿也称颂黄慎的艺术说：“笔一枝，墨一斗，兴酣笔跃墨亦走。笔有神，墨无

痕，山重水复蛟龙奔。不以规矩非其病，不受束缚乃其性。迂倪(倪瓒)无此豪，颠米(米芾)无此劲。所取疑偏实则正，目之为怪大不敬！天真一片无所付，世间哪得知其故。"[13]很显然，八怪艺术作风的所谓怪异，反映了艺术趣尚的新奇，它是与正统派艺术分道扬镳的产物。八怪的"异趣"，既表现在取材、立意、审美趣味的表达诸方面，也体现在对传统择取，对创作方法汰选的过程中。因此，下文将联系起来加以论列。

几乎所有的研究者都已经注意到，八怪艺术的"异趣"，首先表现在两个方面，一曰选材偏重于花卉翎毛，二曰创作方法崇尚写意。他们取材之更多瞩目于花鸟是十分明显的。在15名被列为八怪的画家中，除去郑板桥、李鱓、汪士慎、李方膺尤以梅竹兰菊或其他花鸟杂画而擅名外，其他兼长山水的高凤翰、陈撰、李葂，或者山水、人物、肖像各项并工的华嵒、金农、黄慎、罗聘、高翔也无不着意于花鸟，并且在花鸟画上取得了同样可观的成就。这一现象的出现，与扬州18世纪的审美好尚之变存在着直接关系。当时，除去肖像画外，人们喜闻乐见的画种主要是花鸟，山水则下降到"无人鉴赏"的地位，反映在市场价格上，便出现了"金脸，银花卉，要讨饭，画山水"[14]的民谚。扬州商人市民中的购画者为什么厚此而薄彼呢？难道他们真的不需要欣赏山水画吗？事实并非如此，若深入考察便会发现，关键不是画什么，而是流行的正统山水法度森严，意趣陈旧而缺乏个性，日渐发展的写意花鸟则

早已形成了抒写性灵的新传统，易于表达新鲜的审美意识。

明晚期以来，统治者树为正统的山水画，虽然作者孳乳寝多，作品繁衍无尽，但其思想意趣趋于僵化定型，无不以平和简静、贵逸闲适为依归，为了表达上述共性化的意趣，又形成了一大套束缚人们的法度规矩，使画家很难摆脱。终至由画法的循规到意趣的就范。正统派画家沈宗骞的议论颇富代表性，他说："学画之道，始于法度，使动合规矩，以就检范……，终于温养，使神怡气静，以几古人。"[14]按照这种艺术道路去创作只能不断重复古已有之的陈旧意趣，古今无殊，人各无别，适应封建士大夫"寄乐于画"的需要。封建士大夫或身在庙堂，或心存魏阙，未必每时每刻都那么心情舒畅、安闲自在，但他们期望于山水画者，却不是寄托任何与现实变革相关的希求，而是在想象中寻觅一块与世无争令人"坐忘"的乐土。如果追寻这种欣赏意识的文化传统，那便是"不下堂筵，坐穷泉壑"[15]的儒道互补。儒家思想使他们不忘积极进取，建功立业，投入人生；道家思想使他们可以消极退避，忘掉"尘嚣轘锁"，回归自然，获得精神解脱。既然，上述中国士人儒道互补的行为模式万变不离其宗，那么，意趣恬淡而静止的山水画也便层出不穷。

扬州的市民阶层购画者之所以厌倦于这种千篇一律的山水画，要害在于那种传统的审美趣味已很难合乎他们的心理需要与审美口味。他们之喜爱花鸟画，首先来

源于对真实花鸟千差万别的由衷喜爱，同时也因为在18世纪以前就出现了一种写意花鸟画，以抒发个性为长，在一定程度上突破了传统山水画的意趣，表达了与市民阶层相适应的心理要求。自明代中叶资本主义萌芽状态的生产方式出现于江南以来，顺应个性解放的要求，首先在徐渭那类饱尝封建社会种种不平的文人画家中，极大地发展了写意花鸟画，不拘成法，直抒个性，表达了与一般封建文人全然不同的审美感情，不是寄寓“黄家富贵”之志，亦非抒写“徐熙野逸”之情，不是在物我合一中谋求忘物兼忘我的境界，而是在托物寄情上表现个人与社会环境的矛盾冲突，歌颂为争取实现个人价值而奋争的顽强生命力。这种具有强烈个性与激昂情感的写意花鸟，经历明清易代的社会变化，又为遭受国破家亡之痛的八大、石涛所继承发展，已成为一种新的绘画传统。这种新的绘画传统在文化内涵上突破了“怨而不怒，哀而不伤”的儒家审美规范，开始冲破传统山水意趣的共性而以个性鲜明的感情与识见接近了市民的审美要求。某些写意画如此，某些山水画也如此，但在写意花鸟画中显现得更为强烈，18世纪扬州商人市民自然对这种艺术发生了浓厚的兴趣。

扬州八怪还不能说就是市民知识分子，他们身上有封建文人的一面，也有自觉不自觉地接受市民思想影响的一面。多数人开始未尝不在统治思想的熏染下企图“学优登仕”，甚至未尝不打算以画自娱、寄乐于画，但或

因家境贫寒(如华嵒、黄慎),或因困顿场屋(如金农、李葂),或因仕途偃蹇(如郑燮、李鱓、李方膺、高凤翰),或因看破官场(如汪士慎、高翔),才最终走上了卖画为生的道路,成了兼有文人特点的职业书画家。他们各抱才艺,又都在生活上经历了艰难曲折,看到了劳动人民的疾苦,吏治的腐败,官僚文人的虚伪,产生了若干与封建传统观念背离的识见。尽管他们依然忠于皇帝,或以"乾隆东封书画史"[16]为荣,或未入仕途而甘称"山林外臣"[17],或已遭罢官而"犹是倾心向太阳"[18],对封建制度也只知维护,但内心充满了牢骚不平,充满了不向恶势力屈服的"倔强不驯之气",难免要在书画中一吐为快,因此很自然地接受了徐渭、石涛等人的传统。郑板桥说得好:"徐文长、高且园两先生不甚画兰竹,而燮时时学之不辍,盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而气豪,而燮亦有倔强不驯之气,所以不谋而合"[19]。他甚至甘称"青藤门下走狗",以致童二树在论及郑氏的艺术渊源时指出:"尚有一灯传郑燮,甘心走狗列门墙。"[20]郑板桥的同乡好友李鱓亦无例外,起初,他对徐渭的艺术似无所好,直到不得不离开宫廷画院"萧萧匹马离都市"[21]之际,才由地位的跌落,心境的不平,认识到"草绿繁华无用处",而"临行摹写天池生"[22],在徐渭的艺术风范中找到了寄托感情的凭借。稍后,他流落于"江淮野人家",看到农民墙头的蝴蝶花"春来一片紫云掩映",更导致他的审美观念由宫廷而步入民间。画上题诗说:"墨从今贱作墙堆,院宇春光在此围。

几日雨淋墙有缺，蝶花和土一齐飞。可是庄周梦里身，紫云高卷隔花茵。夺朱本事休栏住，尽长墙头去趁人！”[24]在封建社会里，不仅花分等级，颜色也分等级，孔老夫子即“恶紫之夺朱也”。然而，此时的李鱓再也不管至圣先师的说教，甚至称赞那种“夺朱本事”了。这一审美观念的变化又几乎与他接受徐渭、石涛的传统互为表里。郑燮指出李鱓离官南旋之后“见石涛和尚画，用作泼墨破墨益奇”[25]，还题其《枯木竹石图》曰：“此复堂先生六十内画也，力足手横，大是青藤得意之笔”[26]。他卖画于扬州之后，由于雅俗观的潜变，更能不固执己意，也不完全迎合索画者之意，兼顾自娱与娱人，发生了艺术观上更大的变化[28]。

以上两例，在八怪中并不是孤立偶然的，各家几乎都颇受徐渭，石涛等人所代表的文人画新传统的陶铸。黄慎的写意花鸟就大有追踪青藤的迹象[27]，李方膺画梅亦“在青藤、竹憨之间”[28]。高翔与晚年官居扬州的石涛结成莫逆之交，山水画“参石涛之纵肆”[29]，汪士慎不仅早所山水“取笔设色与石涛仿佛”[30]，而且人物画亦“瓣香清湘老人”[31]。徐渭、石涛等人之影响八怪，八怪之发扬徐渭、石涛，风格面貌固然是一方面，但更主要的方面是艺术思想上的以意为之、不泥古法、独抒情灵与法自我立。这也便导致了八怪艺术在审美关系表现上的更加主体化与艺术旨趣的更加个性化。

在传统中国绘画里，作品所描绘的客体对象，其内在特质称之为“神”，其外表征象名之曰“形”。画家所表现

的审美主体精神、自身个人意识及某一画幅的“立意”，统称为“意”。在出现写意画之前，中国画家并非不重视立意，但因在艺术方法上却更着意于再现客体对象的形神，以便通过“*象物必在于形似*”[⑳]的手段，为物“传神”，进而体现立意。人们把对象的“神”又称之为“气韵”，在花鸟画中名之为“生”，所以花鸟画的“传神”又名“写生”。这里所谓的写生，并非今天的对物写生，而是在形神关系上着力把握对象的内在特质与生命的运动。这种艺术方法与西洋古典写实绘画相比虽同样按照对象固有的面貌创造艺术形象，但中国画家在形神关系中却更重视“传神”，不追求“*形貌采章历历具足甚谨甚细*”[㉑]，又异乎寻常地重视“用笔”，所谓“本于立意而归乎用笔”，这便为脱略形迹的写意画的出现埋下了伏笔。其实，中国画家所谓的物之“神”，也并非对象一切的内在规定性，它主要是审美属性，对于不同的画家，往往又仅仅关注其审美属性之一端，客体对象之“神”与画家之“意”，在创作中原是互为表里相互依存着的。三是写意画出现之前，画家们往往更多关注于“神”，以“传神”而“达意”，尚未能更主动地以意摄神而已。自宋元文人花鸟画家瞩意于“四君子”（梅、兰、竹、菊）几种题材以来，描写客体对象的相对集中，“传神”的主旨与艺术方法便理所当然地蜕变为“尚意”的主旨及“写意”的艺术方法。画家们越来越意识到，在“传神”的基础上致力于“写意”；在能“工”的条件下追求能“写”；在表达画家主观世界与客观世界的关系中强调真

情实感;在神与形、意与笔相互交织的关系中,发挥意对于神形的主导作用;使笔法由消极地绘景摹形变为宜于达意而变形;则可以更大限度地驰骋艺术想象,艺术幻化,不致"留意于物",而确保"寓意于物"[34],超越对具体物象的观照,通过心手无碍地实现精神的自由宣泄而获得画外意。发展到徐渭、八大、石涛等人,这种认识已愈发明确,至八怪则更加"尚意"与"重笔",不仅强化了写意花鸟画的"意"与"笔",而且也带动了人物画与山水画。因而也就充分发抒了艺术家的个性,高扬了审美主体的意识。

八怪中的画家,无论擅长大写意还是小写意,几乎都十分重视"画意"与"造意",亦即充分重视"意"对于"神"、"形"的主导作用与能动作用。如汪士慎"偶然发兴以意造"[35],金农"以意为画"、"意造其妙"[36],华嵒"写意不写形"[37],黄慎亦"写神不写貌,写意不写形"[38]。他们倡扬的写意具有三个特点,一是,以意摄神,神附于意,即以反映了时代审美意识的个人审美观念去发现、强调对象审美特质的一端。为臻此境,他们非常重视观察自然、师法造化、体味万物理趣。金农称"余遂画竹,以竹为师"[39],郑板桥说"古之善画者,大都以造物为师,天之所生,即吾之所画"[40]。又说"凡吾画竹,无所师承,多得于纸窗粉壁日光月影中耳。"[41]华嵒亦"对物写意"[42],李鱓与李方膺更写诗说"庭前老树(干)是吾师"[43]。同时,他们又讲求身与物化,造化在心,在以"意"为主导的前提下,使神意融汇,形

成胸中意象。郑板桥擅画兰竹,但决不被动摹写,他主张在"心师造化"的基础上,师心自用,使兰竹,随意而生,有诗述曰:"老夫自任是青山,颇长春风竹与兰"[44]。李方膺酷爱画梅,亦不过借梅寄意,所谓"傲骨郁作梅树根,奇才散作梅花树"[45],为了达到梅花"托胎于余",他主张以已之意与梅神遇而迹化,提笔写来,是我又是梅。曾写道:

> 予性爱梅,即无梅之可见而所见无非梅。日月星辰梅也,山河川岳亦梅也,硕德宏才梅也,歌童舞女亦梅也。触于目而运于心,借笔借墨,借天时晴和,借地利幽僻,无心挥之,而适合乎目之所触,又不失梅之本来面目,苦心于斯三十年矣。[46]

从李方膺的夫子自道还可以看出,八怪所写之意,并非一种理性评价,也不是正统派山水画中追从古人的恬然自安的心态,它乃是作者的真性情,是作者生活感受的升华。因识见性灵潜藏于深处,故而以情为中介托物以出之。陈撰在评论汪士慎诗歌之有真情时指出:"意僵而情活,意迹而情神,意近而情远,意伪而情真。"[47]这也说明,八怪之以意摄神,神与意会,真情实感起着重要作用。

二是以意造形,而法自我立。郑板桥指出:"石涛画兰不似兰,盖其化也;板桥画兰酷似兰,犹未化也。"[48]这说明,"意造"的一个必然结果是出神入化,不拘形似。太追求形似势必影响意似,欲使艺术形象意足神完,不仅需要夸张,而且难免变形,要化物为我,化物神为我意。文人画的倡始者苏东坡曾论及意与法的关系,自称"我书意造

本无法”，虽然谈的是书法创作，但也适用绘画，说明意造的成功全在能否摆脱成法而自立我法。倘若在书画创作中唯古法是依，或依傍他人成法，本身的独特命意与特殊的真情实感又怎能得到淋漓尽致的表露呢？八怪诸人深明于此，大多自出己意，自行我法。华嵒说：“我自用我法，孰与古人量”[49]，李葂亦有闲章曰“用我法”[50]，郑板桥认为画家应该“各有灵苗各自探”[51]，所画兰竹与李鱓“绝不同道”，对此，“复堂喜曰‘是能自立门户者’”[52]，李方膺主张“画家门户终须立，不学元章与补之”[53]。汪士慎与高翔之所以欣赏金农“皆以意造”的艺术，则因其“目无古人，不求形似，出乎町畦之外也”[54]。金农之称叹高翔的山水也在于“先生自是如云手，洗脱南宗与北宗”[55]，像石涛一样“试问南北宗，我宗也，宗我也，一时捧腹曰，我自用我法”[56]。

三是以笔发趣，令趣在法外。在中国传统画论中，趣的含义有三，一谓宇宙自然变化无端的化机；二谓画家笔端呈现的偶然机遇性；三谓画家思想感情的微妙变化。有意而无趣，必乏自然；得趣而达意，需因势利导。八怪时代，由于写意画在历史发展中积累了新的经验，也因为大量使用生纸与羊毫，对立意在创作过程中的凭机趣而生发的道理也就有了新的认识，郑板桥论之最详，有二段颇为精辟：

> 江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃遂有画意。其实，胸中之竹

并不是眼中之竹也。因而磨墨理纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也。趣在法外者，化机也。独画云乎哉！[57]

文与可画竹，胸有成竹。郑板画竹，胸无成竹。浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自尔成局，其神理具足也。藐兹后学，何敢忘拟前贤。然有成竹无成竹，其实只是一个道理[58]。

按郑氏上述看法，在创作过程中以笔墨之运动在偶然机遇中使心灵与化机契合，自然也就实现了“精骛八极，神游万仞”的创作自由，最大限度地在作品中表现了作者的“我之为我”。

从审美意趣的内含而论，八怪艺术的个性化与主体化，又以关注现实关心世俗的生活与趣味而远胜前人[59]。以往的花鸟画，或取材于最高统治者游赏的宫廷园囿，或取材于士大夫退隐的山野庭园，其立意也无非富贵的期望、清隐的自得、身世落拓的牢骚，或自命孤高的品格，并不是绝无关心世道人生者，但为数寥寥。八怪的花鸟，却似乎无意于远离现实，超凡脱俗，像正统派山水那样志在高蹈远引。农村土墙上的蝶花，篱畔的牵牛花，破土盆中的兰花，可供果腹的菱、藕、莲蓬，僻远山乡中的野花野草，一一被画家收入画中，即使画传统题材，也在立意上别开生面。其中的一种带有世俗情味，比如汪士慎的《猫图》，题诗曰：“每餐先备买鱼钱，曾记携归小似拳。一自爪牙勤黠鼠，傍人安稳卧青毡。”（上海博物馆藏）它充满

幽默感地表达了世俗生活的感受。又如罗聘的《一本万利图》(故宫博物馆藏),虽描写荔枝满树,实际上迎合了扬州商人的口味与愿望。另一种则更加反映了对现实社会的执著,或直接表达干预生活的思想,寄托民胞物与之情,如郑板桥提醒上级官吏"一枝一叶总关情"的《衙斋竹图》(徐悲鸿纪念馆藏)或托意讽世、揭露现实的丑恶,如李鱓题着"莫怪毫端用意奇,年来世味感参差"的《蔬菜图》,题着"画鸡欲画鸡儿叫,唤起人间为善心"的《秋柳雄鸡图》(中国美术馆藏);或者托物言志,歌颂倔强不屈的品格,如李方膺题有"自笑一身浑是胆,挥毫依旧爱狂风"的《风竹图》(上海博物馆藏),又如郑燮题有"千磨万击还坚劲,任尔东南西北风"的《风竹图》(吉林省博物馆藏)。特别像郑板桥、二李、高凤翰这些本想"字养生民"的卸任官员,尤擅于在作品中寄寓关心民间疾苦的"微言大意"。李鱓创作过一幅《秋稼晚菘图》,郑燮唯恐观者不解其意,乃题词曰:"稻穗黄,充饥肠。菜叶绿,做羹汤。味平淡,趣悠长。万人性命,两物耽当。几点濡濡墨水,一幅大大文章!"[60]在人物画中,八怪艺术的现实性与肯于谐俗就更加明显,一些作品的题材与趣味,都由雅入俗,像黄慎的《有钱能使鬼推磨图》、《家累图》(天津杨健庵藏)、《贫僧补衲图》、《渔夫图》、《渔妇图》(均刊于福建美术出版社之《瘿瓢山人黄慎书画册》)、闵贞的《采桑图》(故宫博物院藏)、《观灯图》(扬州博物馆藏)、华鲜的《闲听说旧图》(见《华鲜研究》附图)无不如此。罗聘的《醉钟馗图》(故宫博

物馆院藏)与《白衣观音图》(故宫博物院藏2),虽题材依旧,但前者表现了烂醉的钟馗,未能捉鬼,理所当然地被鬼捉弄。后者则不画菩萨法相的庄严妙好,而描写其秋波示媚。这种以倡伎优伶之神情刻画白衣大士,真可谓大不敬了。金农的《香林扫塔图》(苏州市博物馆藏)描写僧人洒扫,题曰:"佛门以洒扫为第一执事,自沙弥至老秃无不早起勤作也。香林有塔,扫而洗,洗而又扫。舍利放大光明不在塔中而在手中矣。"画家歌颂劳动的旨趣在宗教题材的作品中也颇为新颖。另一些作品亦具有深刻揭示现实的主题,像黄慎的《群乞图》、罗聘的《卖牛图》及其"鬼中画出官人影"[61]的《鬼趣图》。人们拜观之际顿感"辛酸卷语盈满腰,……鱼肉墟间世正饶"[62],并不是偶然的。在山水画里,高翔所画山水册及《弹指阁图》(扬州市博物馆藏)金农的《采菱图》(上海博物馆藏《金农山水人物册之一》)均画现实景物。采菱的活动本身即是世俗生活,弹指阁的主人文思和尚,不但是一个文人化的和尚,而且以善制文思豆腐闻名于时。金农的《月华图》(故宫博物馆院藏)更是独出心裁,全图只画一轮满月,其中既无广寒宫和桂树,也无玉兔和蟾蜍,只有略示凹凸起伏的阴影,但却放射着由赤橙黄绿青蓝紫组成的光芒,显然它已摆脱了充满神话迷信色彩的陈见,是画家以自己眼睛看宇宙的产物。

诚然,八怪的艺术并没有从一切方面挣脱封建观念的消极影响,也有因商品化而未免粗滥之处,但同正统派

艺术相比，无疑在更加主体化、个性化中拓展了审美的视野，增进了艺术的现实性与世俗性。而且，他们的意与神合，迹与手化，着重在偶然机遇性中捕捉天趣，实际上已在很大程度上避免了作者之适应买主造成的被动与质量低劣。商品化推进了他们的艺术是一个方面，他们未因商品化而改变对艺术创作本质的认识并发展了属于对艺术规律性认识的传统也是一个重要方面。

（二）奇拙狂放有新风

八怪的艺术，以异趣为里，新风为表。其新颖的绘画风格，人各不同，各擅胜场。但就其整体而言，比之于前代绘画和同时代正统派绘画，要显得：放多于敛，奇多于正，写多于工，刚多于柔，拙多于巧，朴多于华。欣赏八怪的艺术，人们都会开门见山地发现两大明显特点。一个是他们的绘画作品实际上已变成诗、书、画、印相结合的小型综合艺术，虽不属于开创，却有划时代的发展。第二个是以金石书法入画，着意于“力之美”。

在绘画作品的空旷部分用书风与画风相近的书法题上诗歌，始于少数宋代文人画家。元明以来，仿效者渐多，于是形成一种新的格局：以画为主，实现诗、书、画的三位一体。在诗、书、画之外，还有印章，但在很长的历史时期内，主要钤于名款之下，内容也仅限于姓名字号，偶用押脚图章，也多系斋馆名称。然而，随着画家擅长诗歌书法同时也兼长篆刻者日多，清初以后，三位一体的绘画

格局又向着诗书画印的四位一体演进。扬州八怪诸家则以他们的多能兼擅把这演进推向成熟。

八怪中的多数都是雅擅三绝或四绝的画家。大约除闵贞不详外，其余均擅诗歌，且著有诗集。郑燮有《板桥集》、李鱓有《浮沤馆集》、李方膺有《梅花楼诗草》、高凤翰有《南阜山人诗集类稿》、金农有《冬心集》、高翔有《西唐诗集》、汪士慎有《巢林集》、李葂有《啸村近体诗》、陈撰有《绣挟集》、《群玉山房集》、黄慎有《蛟湖诗抄》、罗聘有《香叶草堂诗》、边寿民有《苇间老人题画诗集》，上述诗集不少还出版于画家生前。这些画家的诗歌的内容不免有宽有狭，可是感情无不真挚，饶于奇情异趣，迁想妙得，个性鲜明，务去陈言，平易近人，通俗晓畅。他们也几乎无人不工书法，其中的金农、高翔、汪士慎、高凤翰、杨法、闵贞亦精篆刻。他们之中的佼佼者在书法篆刻上的创造性差堪与绘画比肩称能。金冬心"夙有金石文字之癖"，源渊于汉魏六朝碑版，自创"漆书"，出入于隶楷之间，貌似拙劲而风致嫣然。郑板桥亦融碑帖为一，以八分书与篆隶行楷相参，自创"乱石铺街体"的"六分半书"，似欹反正，清劲颓放。黄慎楷学晋人，草法怀素，其草书更形雄浑，亦更多节奏。汪士慎与高翔均善八分，颇受郑簠影响。前者双目失明后，犹能作狂草，工妙胜于未瞽时。高凤翰始学二王，病庳后，以左手作章草，拙劲自然。杨法篆书，杂古文与篆隶为一，奇形异貌，前所未有。其他如华嵒、李方膺、李鱓、罗聘、陈撰、李葂、边寿民、闵贞诸人，书法

亦各有特色，自成一家。

正因为八怪多能兼善，他们自然也就乐于在诗书画印四者的有机结合上着力，形成了有别于前人的艺术面貌。在八怪的作品中，诗书画印四者的有机结合，既表现为内容上的相互联系与情境气味的同一，也表现于艺术形式构成的相得益彰与默契无间。题画诗文本属文学作品，闲章中的精言妙语也略同于诗文，但经过各成一家的书法篆刻的书写与镌刻，便在视觉上先声夺人。一旦观者交相欣赏书法篆刻与绘画，便必然因其风格的一致而在书法镌刻内容的帮助下进入作者的精神世界，在想象与联想中了解绘画形象蕴含的不尽之意，始于视觉而超越视觉。八怪的题画诗，前节已多有举例，虽多情境交融之美，而直抒所感，亦足以更充分地表达作者的社会责任感、人生体验与价值观念。试想郑板桥的《衙斋竹》，如果仅有几竿秋风秋雨中的修竹，而无"衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情"的题诗，观者把握画家的独特命意肯定会感到极大困难。如果画家的印章中没有涉及身世、际遇、抱负、感慨、师承、追求等等如此广泛的内容，郑板桥不用"恨不得填满了普天饥馑"、"青藤门下牛马走"、"心血为炉溶铸古今"，汪士慎不用"尚留一目著花枝"，高翔不刻"山林外臣"，李方膺不用"换米糊口"、"意外殊妙"，李鱓不用"不折腰"，金农不用"左以拙妙"，罗聘不用"长安策蹇人"[64]，我们也很难因画及人地去理解每位画家的人品与画品，八怪正是由

于充分发挥了题画诗文、印章内容与画相生相应、相辅相成的作用，从而克服了命意的宽泛，拓展了欣赏活动的时空，又在令人驰骋神思的同时有可能把握具体作品意蕴的规定性。因此，从这一个角度讲，八怪的四结合的艺术是对宋代以来绘画文学化的发展，无疑也与扬州商人的文人化多有联系。

从作品的形式的构成而言，四结合的格局又使八怪艺术丰富了视觉形象在具象与抽象之间的手段，其款题布置与画的契合无间，已达到了不可无题的程度，清代画家方薰在《山静居论画》中评论金农艺术时指出："以书为画，文以饰之，为一格。皆出己意，意造具妙。画有可不款题者，惟冬心画不可无题"。画史著者窦镇亦从款题之妙的角度评论李鱓的艺术，他在《国朝书画家笔录》中说："书法朴古，款题随意布置，饶有别趣"。其实，最大程度地重视款题与印章在画面布置上的作用，是八怪艺术的普遍特征。在八怪以前，即使重视题识的画家，他们往往不外以画为主，以题为宾；以画为实，虚处加题；所题行款，亦多方整均齐。钤印也主要用以昭信，较少考虑在构图中的作用。八怪则在画与题的关系上，时或题多画少，易宾为主，时或实处加题，虚处自虚，题诗的字体与行款，亦视画之需要，或整饰端严，或恣意纵横，有直有斜，长短参差，或题诗占满一切未画的空间，或题句穿插于竹树枝柯之内。比如，华嵒《桃潭浴鸭图》（故宫博物院藏）的长篇题诗，书写在画面上方，桃枝即从题诗中生出，不觉突

兀,反觉妙于剪裁,善于化实为虚。郑板桥的长题,有的写在石廓之内,有的穿插于竹竿之间。竹竿时见干笔,其间的题识则用浓墨,燥润相间,相映成趣。黄慎的《盆菊图》(天津艺术博物馆藏)居于画幅之中,题诗则以飞动的草书围绕左右书写,相互渗化,又如众星拱月。汪士慎《梅竹图》(上海博物馆藏)为一长条,梅干自画下伸出画外,复又在画上进入画内,断气之处,则书以长诗,颇得笔断意连,节奏起伏之妙。书法的抽象形象与绘画的具象形象跳跃交织,不但发挥了意象艺术思维活动的不滞于物,亦不驾虚凌空,而且在处理画面的疏密、聚散、参差、分合、虚实,以及黑白灰色块的关系中,也丰富了手段。八怪各家用于引首、押角的闲章,以印面文字的不拘一格和形状的多样,还在构图中起到平衡色块对比的作用。

仅就绘画本身而言,八怪作画尚写,阔笔写意画法尤为多家所乐于使用。他们笔墨纵逸,不拘绳墨,大量吸收草书笔法,甚至参以金石意味,崇尚"力之美",又十分讲求墨块中的笔法形态,特别擅于以意运笔,以笔墨在有意无意之间的运动,完成似与不似之间的形象。这是八怪画法面貌上的又一特点。

对于绘画创作不言"画"而言"写",始于元代汤垕。他在《画鉴》中以"写"字论述"四君子"画,实质在于强调以书法融入画法。书法与绘画同样依赖用笔,但书法的"本乎天地之心"妙在体现天地万物的矛盾运动,多样统一。所谓"书为心画",也只是靠笔法按字体框架运动而

产生的旋律传情，不可能也不需要如实摹写任何客观物象。绘画用笔固然也可以传达心情意绪，但在中国抽象绘画出现之前，无论如何也离不开描写客观物象。过于重视笔法的象物功能，自然容易影响笔法的“写心”。基于此，人们主张以书法入画，实际上是要求为了意足，既保留画中物象在形上的某些直观可视特征，又竭力削弱以笔象物对画家奔越的感情所造成的滞碍，为此也就要简化物形，以至幻化物形，以完成造型“写心”笔墨也相对独立“写心”的艺术形象。八怪最服膺的徐渭在《写竹赠李长公》诗中说：“山人写竹略形似，只取叶底萧萧意。譬如影里看丛梢，那得分明成个字！”[65]在各体书法中，草书最宜于表达作者豪迈激荡的感情运动，也许正因为这个缘故，徐渭认为草书与写意画颇有关系。他说：“世传沈征君（周）画多写意，而草草者倍佳”[66]、“陈道复花卉豪一世，草书飞动似之”[67]，熟悉画史的人知道，大写意画法的确立，也实际上是从陈道复和徐文长才真正蔚为巨流的，特别是徐渭的以狂草入画，标致着写意画发展中的更新里程。清初诸家踵继者虽亦有人，但以大草入画者尚不甚多，更鲜有以金石笔法入画者。八怪不但更加主动地以书入画，而且在以草书入画的同时参入了金石碑版，于是在画法面貌上开一代新风。

首先，八怪承受了石涛“画法关通书法津”的认识，在以书法入画上变得更加自觉。这在各家论画中看得异常分明。李方膺说“古人谓竹如写，以其通于书也”[68]。郑板

桥说"要知画法通书法,兰竹如同草隶然"[69]。汪士慎的《西唐先生写山水歌》中也说:"更有一言真不朽,先生作画名'书馀',两字流传昔未有。从来书法本画法,曲折淋漓在心手"[70]。其次,在实践上八怪的以书入画遍及了草篆隶行各种书体,尤得力于草书隶书与篆刻。主要以行草入画者,笔情更加恣纵雄强,在扩大用水量的同时兼用破墨与泼墨者,造成了磅礴的气势。主要以金石篆隶入画者,更因为远法秦汉六朝的民间书刻艺术,取得了朴茂奇崛和雄浑峭拔的风貌。如前所述,在八怪之前,大写意画的发展主要得益于草书入画。画家研习草书,有些靠墨迹,多数靠法帖,即使有人留意篆隶,但亦非直师碑刻。八怪则不然,郑板桥在《跋临兰亭叙》中指出:"古人书法入神超妙,而石刻木刻千翻万变,遗意荡然。若复依样葫芦,才子俱归恶道。"[71]这表明他已看到了临帖的弊端,他在《暑中示舍弟墨》诗中又说,"字学汉魏,崔、蔡、钟繇,古碑断碣,刻意搜求。"[72]这又说明他已开清代尊碑派的先河,碑与帖都是复制书法墨迹的手段。所谓法帖,是把墨迹勾勒在木、石之上,镌刻而成。因为名家墨迹绝少,学者又无不追从魏晋名家,只好辗转翻刻。其弊病其一是以讹传讹、渐至失真;之二是风格日渐圆熟姿媚,乏于气骨。碑版则由书家在石上亲自"书丹",再经刻手镌刻。其优点之一是比法帖更接近于墨迹原貌;之三是经过刻工的再创造凭添了质朴刚健之美。以往的中国书法史,大多沿袭清人的看法,以为清代碑学之兴在嘉道以后,虽

亦充分肯定八怪中的郑燮与金农等人的独特成就，但却认为是尊帖书家中不落窠臼的代表。这种看法是值得商榷的。以郑燮的"六分半书"而论，蒋士铨有诗曰："晚学瘗鹤兼山谷，别辟临地路一条"[73]，其中的焦山瘗鹤铭是南朝名碑，黄山谷书法多有墨迹。就此可知，郑氏在书法上的独创是得力于碑刻与墨迹的。金农创造别具一格的"漆书"同样是尊碑的结果。他有诗曰："汉启母庙石阙，吴禅国山残碑，落笔众妙之妙，知卿舍我其谁！"[74]《清史稿》说他分隶小变汉法，又师《国山》及《天发神谶》两碑，是不为无据的。汪士慎的八分书亦渊源于汉碑，故瘦硬通神，不趁姿媚，厉鹗称赞说："腕悬仍似蚕头篆，笔砾稍存隼尾波。只馀瘦硬乏姿媚，每受俗眼相讥诃"[75]，其他名家亦多尊碑胜于崇帖，高凤翰在《题自书草隶册子》诗中写道："眼底名家学不来，峄山石鼓久尘埋。茂陵原上昔曾过，拾得沙中折股钗。"[76]他之理解"如折钗股"不是得之于帖正是得益于寻碑访古。八怪在书法上的开始尊碑，又导致他们对金石画像的重视，在相当大的程度上与崇帖的正统派拉开了距离。陆恢在郑板桥《兰竹图》上的题诗看出了这一点，他说："论书知古不知今，汉刻秦碑僻处寻。爨窘穷奇画变相，依然不失先民心。"[77]其中"先民心"一说很值得重视，所谓先民心，在这里主要指古代刻手铸工等工匠艺术家的艺术观念与艺术匠心。它不仅表现于书法、画像，也表现在治印艺术中。治印在相当长的历史时期内由工匠承担，自明代文彭、何震之后，才不断出现

文人篆刻家及治印流派。这些文人篆刻家即使不工绘画，至少也善于书法。在八怪崛起扬州的18世纪，不但徽派大师程邃鬻艺于扬州，为高翔治印所师法，浙派巨匠丁敬也时来扬州刻印，而且早就是金农的朋友，影响了金农篆刻的作风。徽、浙两派印人尽管各有所长，却一律主张仿效秦玺汉印。秦汉印玺因出自工匠艺术家之手，所以宽博健劲，古拙奇肆，变态万千，胆敢独造，而饶于天趣，充满了力之美与自然之美。亲自治印或在欣赏金石艺术中颇有悟入的八怪各家又以其偏得融入画法，故而融会贯通，举一反三。金农自跋《百二砚田富翁》印曰："宣城樗崖沈叟，画松林破墨皴。动欲师其意，不可得也。予今年画梅，暇兼事石刻，悟其篆法刀法，宜似沈叟画松，双管齐下也。"[78]

扬州八怪各家集诗书画印于一图，从完成品而论是四者的相辅相成，相得益彰；从创作之前的准备而论，是四者相互渗透融汇贯通，从欣赏方面而论，又是调动多种手段使观众的视觉迅速超越表象而进入思维。是否可以说，八怪四结合艺术的文学化与书法的金石化不仅没有取消绘画性，反而在推动中国绘画的妙于抽象与具象之间上迈出了新的更具有力之美的一步。

注：

① 请参见江苏美术出版社《扬州八怪研究资料丛书》附《扬州八怪姓名表》所列各家说。

②见《朵云》第四集胡艺《对中国美术家人名辞典清代部分的补正》及胡艺《陈撰生卒年考略》(未刊稿)。

③ 拙著《华嵒研究》中《华嵒生卒考》,天津人民美术出版社,1984 年。

④ 见白坚、丁志安《边寿民三题》,载《美术纵横》第 1 辑。

⑤⑧㉖ 请参阅拙文《商品经济与扬州八怪》,载《美术》1989 年 3 月号;薛锋《清中期扬州商品经济与扬州八怪》,载江苏美术出版社《扬州八怪年谱集》。

⑥⑭ 汪鋆《扬州画苑录》卷二虞蟾条。

⑦ 方薰《山静居论画》。

⑨ 参见张安治《中国画与画论》所收《谈扬州画派》,上海人民美术出版社,1986 年。

⑩ 王昶《蒲褐山房诗话》,转引自李桓《国朝耆献类征初编》卷 436。

⑪ 钱泳《履园丛话》卷 233。

⑫⑬ 蒋士铨《忠雅堂诗集》卷 18。

⑬ 钱湄寿《潜研堂集》卷 6。

⑭ 沈宗骞《芥舟学画编》之"宗派"。

⑮ 郭熙《林泉高致集·山水训》。

⑯⑰㊹ 秦岭云《扬州八家丛话》下编"印鉴、字号、堂名"。

⑱ 李鱓《秋葵图轴》自题,图藏天津艺术博物馆。

⑲《郑板桥集·题画》,上海古籍出版社。

⑳ 引自袁枚《随园诗话》卷5。

㉑《郑板桥集·饮李复堂宅赋赠》。

㉒ 李鱓《蕉阴鹅梦图》自题,图藏南京吴白匋氏。

㉓李鱓《土墙蝶花图轴》自题,图藏南京博物院。日本东京国立博物馆藏另一本。

㉔ 李鱓《花卉册》郑燮跋,图藏四川省博物馆。刊于《艺苑掇英》第8期。

㉕ 引自《郑板桥全集·补遗》,齐鲁书社,1985年。

㉖ 黄慎《石榴图页》及题诗均本徐渭,图藏上海博物馆,刊于《上海博物馆藏画集》。

㉗ 黄慎《石榴图页》及题诗均本徐渭,图藏上海博物馆,刊于《上海博物馆藏画集》。

㉘ 窦镇《国朝书画家笔录》卷1。

㉙ 张庚《国朝画征录》卷上。

㉚ 庞元济《虚斋名画续录》。

㉛ 汪士慎《镜影水月图轴》自题"清湘老人曾有此幅,近人偶一摹写。"图藏广东省博物馆。

㉜ 张彦远《历代名画记·论画六法》。

㉝ 同上书,"论画体工用拓写"一节。

㉞ 此为苏东坡论画语,见《宝绘堂记》。石涛尝引用发挥之,见俞剑华点本《石涛画语录》"远尘章"。

㉟ 马曰琯《沙河逸老小稿》卷2"梅花纸帐歌"。

㊱ 方薰《山静居论画》卷下。

㊲ 张四教《新罗山人像》题记,图藏天津艺术博物

馆。

㊳ 黄慎《花卉册》自题，故宫博物馆藏。

㊴㊹ 金农《冬心画竹题记》。见张安治、薛永年点校本《冬心先生题画记》。上海人民美术出版社，1986 年。

㊵㊶《郑板桥集·题画》。

㊷ 华嵒《花鸟图》自题，图刊于《宋元明清名画大观》。

㊸ 并见李方膺《梅花卷》自题，图藏日本东京国立博物馆，李鱓《梅花图轴》自题，图藏吉林省博物馆。

㊹《郑板桥集·补遗》。

㊺ 袁枚《小仓山房诗集》卷 10。

㊻ 李方膺《梅花卷》自题，图藏南通市博物馆。

㊼ 见《巢林集·陈撰序》。

㊽《郑板桥集·补遗》。

㊾ 华嵒《离垢集·题画马》。

㊿ 李蒭《墨荷图轴》用印，图藏苏州博物馆。

(51)《郑板桥集·题画》"兰"。

(52)《郑板桥集·题画》"兰竹石"。

(53) 李方膺《梅花卷》自题，日本东京国立博物馆藏。

(55) 高翔《山水册》金农题诗，册藏于上海博物馆。

(56) 石涛《苦瓜和尚画语录》。

(57)(58)《郑板桥集·题画》"竹"。

(59) 请参见薛锋《谈扬州八怪的诗画结合》，载《美术研究》1983 年第 2 期。

⑥⓪ 方濬颐《梦园书画录》卷 23 李鲉《秋稼晚菘图》郑燮题词。

⑥① 张问陶《船山诗草》卷 10“墨戏图”。

⑥② 杨无恙《无恙初稿》。

⑥③ 钱大昕《潜研堂诗集》续卷 1“罗两峰画醉钟馗图”。

⑥⑤ 徐渭《徐文长二集》卷 5。

⑥⑥ 徐渭《徐文长集》卷 21。

⑥⑦ 徐渭《徐文长佚稿》卷 16。

⑥⑧ 引自赵鹏、梁战《李方膺》,载《清代扬州画派研究集》第 3 辑。

⑥⑨《郑板桥集·补遗》引《支那南画大成》。

⑦⓪ 汪士慎《巢林集》卷 5“西唐先生画山水歌”。

⑦① 《郑板桥集·补遗》。

⑦② 《郑板桥集·诗抄》。

⑦④ 金农《冬心三体诗》。

⑦⑤ 厉鹗《樊榭山房续集》卷 8。

⑦⑥ 高凤翰《南阜山人诗集类稿》卷 4。

⑦⑦ 见日本铃木敬《中国绘画总合图录》第 1 卷转引自《郑板桥全集·研究资料》齐鲁书社,1985 年。

⑦⑧ 金农印跋,转引自顾麟文《扬州八家史料》,上海人民美术出版社出版。

原载《朵云》1990.4 期

海派对八怪的发展与中国画走向现代

19世纪40年代，上海开埠之后，画坛上传统水墨一统天下的局面被打破了，出现了三种形态的绘画：一是从西方引进的油画、水彩画和漫画；二是西中参和的石印画报与月份牌年画；三是传统的水墨画（或曰彩墨画）。前两种形态明显地反映了国门开放后西画的东渐、中西文化的交融和中国绘画之变古为今。后一种形态虽无大的体格变异，却同样迈开了由古典走向现代的步伐。

开埠之后上海画坛的水墨画家，就其艺术取向而言，无外两种。一种依然延续着18世纪正统派的宗风，但更纤靡僵化，与活动于北京的“京

派”略无少异，代表性画家为顾澐。这种艺术并非全无市场，但在上海似非主流，以致顾澐还是在去日本后发挥了文化传播作用。另一种则发展了18世纪以扬州八怪为代表的疏离正统派的风格意蕴，代表人物在开埠之初有张熊、朱熊、任熊、任薰等；40年代至90年代有胡公寿、任伯年、虚谷、蒲华、赵之谦、钱慧安等；后期有吴昌硕、吴石仙、程璋等。这派艺术在上海画坛独领风骚，影响亦颇深远。联系历史演进中绘画功能、画家生存方式与社会需求的变化，思考海派对“八怪”的发展，对认识上海开埠后传统水墨画之走向现代，是饶有兴味的。本文即对此略陈管见。

一、个性化与世俗化

“八怪”与海派，这两个先后活跃了扬州与上海的画家群体，均处于18世纪至20世纪初先后兴盛的商业都会，又都深受徐渭、陈洪绶、八大、石涛等明清个性派绘画的沾溉，确有一脉相承的共同趋向。从文化精神与审美旨趣而言，二者都有着个性化与世俗化的特点。放到当时的历史环境中去，个性化则与正统派旨趣判然殊途，惟其如此，站在正统派立场上的《扬州画苑录》著者汪鋆在指出八怪“画非一体”的个性特点时，并没有忘记指责其“非无异趣，适赴歧途”；近人称赞海派的各擅胜场，亦尤为关注其创新的意义。事实上，“八怪”与海派的个性化，

其突出特点也首先是冲破了正统派的规范，告别了正统派艺术几近雷同的陈旧意趣，不依其规矩，不受其束缚，发自性灵，独抒个性。

至于世俗化，也是相对于正统派绘画早已由是文人绘画变为宫廷推重的庙堂艺术而言，惟其已成庙堂艺术，故远离了世俗的生活与感情。“八怪”与海派艺术的世俗化，其关键在于一变正统派艺术的高蹈远引与几近不食人间烟火，尽可能摒弃其平和简静又贵逸闲适的士大夫情调，使绘画开始贴近现实人生，发世情之感触，写世俗之情味，歌小民的理想，并在风格形态上反正统派之道而行之，彼安详，我躁动；彼王气，我霸气；彼平正，我奇倔；彼柔靡，我雄强。黄慎自称“谐俗”，杨逸称吴石仙“画甚投时”，许多学者认为“八怪”与海派艺术雅中带俗，或雅俗共赏，正描述了这一世俗化的特点。

但是，在个性化与世俗化倾向上，海派毕竟比八怪向前推进了一步。这主要表现在世俗化的程度上，而世俗化程度加深的标志则是从有我之境进入了无我之境。在“八怪”各家中，确有一些出身职业画家的人物，以强烈的艺术个性饶有兴味地描写世俗生活，置身其中地表现世俗审美情味，画家自己已是世俗人众中的一员，因此一旦落笔，便臻于无我之境，像黄慎的人物画，华嵒的花鸟画，便大体如此。

但另一些出身文人的画家，尽管在艺术上也同扬州世俗风气一样地喜新尚奇，领异标新，并以鲜明的艺术个

性表现人世情怀，或发抒关心民瘼呼唤善良的志趣，但却未能忘怀自己。郑板桥画《衙斋竹》，表达了关心百姓疾苦的真情实感，但没有忘记"关情"的是"吾曹"；李复堂画《秋柳雄鸡图》，抒发了"唤起人间为善心"的高尚情怀，但也没有忘记"劝善"的是本人。他们的艺术是靠题诗而关注俗世的，诗中的本人则处于向世俗众生施恩的地位，从绘画境界而言，可说尚未进入无我之境。

这种未能进入无我之境的原因，也许是因为他们无论在职或卸任都站在"清官"的立场上，以绘画为经世治用的利器和道德人品的载体。不应否认这种关注人生的真诚努力，但却不能不看到他们艺术远未真正世俗化。发展到海派，世俗化则被大幅度推进了。不但出身职业画家者如任伯年能以无异市井小民的眼光看世界，甚至把乞丐画成仙人，表现平民百姓的爱憎、欢乐、隐忧、生机和希望，以清新而和谐的韵律给芸芸众生以慰藉。就是出身文人的吴昌硕、赵之谦、出身武将的虚谷，他们的作品也进入了无我之境，不由自主地表现了既是自身也是一般平民的情感，这种情感又与世情国运不着痕迹地连在一起。或画《鱼藻图》而感叹"水面风波鱼不知"，或画《芙蓉图》而向往"粗枝大叶，拒霜魄力"，或画千岁桃、太古春，歌颂沧桑百变中历劫不磨的永恒活力与精神。画家已忘记了自己，他已与自然、与历史、与众生融为一体，正如发出"桑田沧海任百变，不变此笔同彝钟"豪句的吴昌硕那样，他不在置身平民之上，而只记得自己是"一耕

夫来自田间”,他不再以绘画作为某种善的观念的牵强载体,而是使民族精神化入艺术美之中。

二、寻根与化西

从绘画表现而言,海派也和“八怪”一样,使用着传统的工笔、小写意和大写意等画法,在利用空白、题字、钤印上,也延续着以往的格局。但和“八怪”相比,却显露出两种趋向,一是寻根意识支配下的金石书法化,二是化西意识主导下的绘画具象化。

所谓绘画具象化,即是吸收西方的写实技能,增强作品的视觉可信性,但这一切仍以保持传统水墨画的格局为前提,所以不是西化,而是化西。在这一方面,任伯年最有代表性。在任伯年活动的19世纪后半叶,随着海禁大开,西方绘画在上海的传播比之18世纪是大大地深入而广泛了。素描方法已在徐家汇土山湾图画馆传播;摄影术也已进入中国,吸引了广大民众,讲求色彩的画片也大量流行,并为一些人收集。这一切都在影响着人们视觉观念的变化,并引起了敏感画家的关注、思考与尝试。

但在此之前,中国传统的水墨画一般都是重线而不甚看重形与色的。说不太重形,是指“不求形似”的观念早已深入人心,画家一般均满足于形不似而神似,以致造型手段除肖像画外均易落入程式。说不太重色,是“五色令人目盲”与“运墨而五色具”的观念也早已成为定则,画

家往往致力于“墨分五色”，或以类色代替具体色，不求真实，聊做指示而已。在八怪时代，虽“泰西法”已传入，扬州还有张恕一派，但影响甚微，充其量不过对肖像画和“八怪”写意画中以墨混色增加色相略有作用而已。

据老辈画家称述，任伯年则在土山湾图画馆用三B铅笔学过素描，还曾画过裸体模特儿，因此他成了在传统中国画中化入西法的出色画家。他大量的肖像画对比例、透视、明暗都掌握得极好，不失神似而形亦逼真。他的人物画和花鸟画，尤能把传统的“散点透视”用于整体，因此不失中国味，但局部处理形象特别是人物禽鸟的形象，则遵循焦点透视的法则，使正侧俯仰的姿态栩栩如生。在色彩方面，他借鉴了西画的统调，又与民间绘画善于使用补色对比结合为一，因此鲜明和谐而富于表情力。

其实，在中国传统水墨画的格局中化入西画的光与色，也不仅任伯年而已。吴石仙把米家山水与西方风景画的空气透视和光影明灭感合而为一，使笔下山水增加了身临其境之感。张熊可能是最早引入西洋红的画家，而后是任伯年，又影响到吴昌硕。在这一点上，蒲华曾按传统观点要吴氏多画水墨，少用颜色，但吴昌硕仍然在后来形成了喜用浓色的风格。至于任熊的《范湖草堂图》，虽画青绿重色，但有意识地与传统青绿的装饰手法拉开距离，追求混色与纯色的对比，实现了色相的丰富。

这一切都说明，在上海开埠之后，海派画家开始改变着视觉观念，而以中为体，化入西画写实的形色手段，已

成为一种趋向。这种趋向加强了海派上述画家作品的绘画性。绘画性的增强，对于任伯年、虚谷等高明画家而言，又是与减少画面上的题诗和题句同时出现的。至扬州八怪已完成的诗、书、画、印四结合的形制，把绘画变成了一种有较强文化性的小型综合艺术，虽加强了依靠联想拓开画境的文学性，却削弱了凭借视觉感知进入思维的绘画性。虽然在文人出身的"八怪"各家中表现最为明显，但非文人出身的职业画家也颇受影响，黄慎即是典型例证。这在任伯年与虚谷的作品中已很少见到，他们往往依赖绘画本身不靠题写诗句便创造了充满诗情的画境。

所谓金石书法化，则是在西画东渐的情势下，基本上不采用西方画法，却向着与中国绘画关系密切的书法篆刻借鉴，特别是向远古形成期的书法金石借鉴，寻找民族精神的渊源和艺术创造的源头，因此它是寻根意识的产物。自 18 世纪末 19 世纪初以来，随着金石考证之风的盛行，古代书法碑碣、秦汉印玺的大量出土，与馆阁书风对峙的雄强茂密的碑学的兴盛，反对转摹而直承秦汉的印学的发展，已经造成了一批金石书画家，他们把金石书法中审美观念的变化有意识地渗入绘画，使之成为了具有一定抽象性的中国水墨画发展的动力。这一趋向的发展，便导致了海派中以金石书法入画一派的出现。

以金石书法入画而取得突出成就的海派画家，以赵之谦和吴昌硕最有代表性。赵之谦以北碑入画，不乏恣

媚而万毫齐力的笔墨，茂密雄强而淋漓丰满的构图，加上浓湛而饱和的色彩，恰切地表现了繁华中的沉郁和繁艳中的力度，折射了人们对畸形繁华而隐藏忧患的现实的感受。

吴昌硕较赵之谦的成就更为卓著。他以久经沧桑又内含伟力的石鼓文入画，以充满自由创造精神又朴质自然的古玺入画，既向与绘画同源的书法、金石寻找在艺术上开天辟地的独创精神，又在不为后世流派所拘而却蕴含丰富的上古民间金石写刻匠师的作品中吸取旺盛不衰的精神活力，以"自我作古"的豪情用于绘画创作之中，于是在任伯年等家化西为中地增强了作品的具象性与绘画性之后，又开辟了借古开今以扩大作品抽象性蕴含的另一方向。他靠着历史积淀下来的有意味的形式法则，在以金石书法入画中，从三个方面拓展了中国画内抽象因素的表现能力。一是"直从书法演画法"，即以精力弥满又有极强视觉冲击力的石鼓文笔法揉入行草，辅以浓淡干湿而入画，凸显了笔墨中元气磅礴而内含筋骨之美。二是"蜾蠃之法打草稿"，即以金石篆刻的"计白当黑"以及寓多变于统一的布局入画，以书法点画结体的平面处理法则运用于绘画构图，强化并丰富了二度空间的抽象表现手段。三是"画气不画形"，即把有四时荣瘁的花木构想成与天地同生的不朽生命，着重表现其超越时空与历史自然文化同在的本质，而不拘于形模。这三个方面的结合，使早已具有的以书入画的传统得到发展，也在他

自己的作品中成功地表现了国运衰微列强问鼎的形势下民族精神的奋起、自信与乐观，从另一侧面显现了中国传统绘画走入现代的途径。

职业　功能　画会

海派与“八怪”，在画家生存方式和作品功能上，同样有着不同于正统派文人画家的一致性。其一致性表现有三：一为画家身份由业余而职业化，作品日渐成为商品。二、创作功能由自娱而渐趋娱人。三、赞助人多为商帮。但两者也有不同性，那即是海派比之“八怪”，画家的职业化加剧了；创作功能娱人的一面更突出了；三是赞助人由国内商帮变为与外商有联系的商帮，赞助的方式也由传统的养士演变为购销。以下在两相比较中叙述。

扬州八怪诸家，除去高翔、汪士慎以及罗聘是扬州人外，其他全是扬州恢复兴盛后来自各地的流寓画家。他们来扬州的目的只有一个，那就是卖画，罢官的文人“途穷卖画”（李鱓）也好，不得志的文人把自己的作品“和葱和蒜卖街头”（金农）也好，职业画家为“作画养母”而“游广陵”（黄慎）也好，来到扬州之后，实质上都已职业化了。海派诸家大概除去胡远、钱慧安属上海人外，其余也全是外地人，他们之陆续来到上海，也是因为上海开埠后，成了可以卖画的最佳城市，《寒松阁谈艺琐录》即指出：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅，而以砚田为生者，亦

皆于于而来，侨居卖画”。

无论扬州八怪，还是海派诸家，就画家出身而论，均不外去官的文人和亦通文墨的职业画家两类，但扬州八怪活动的年代，士人居“四民”（士、农、工、商）之首的传统地位尚未动摇，所以有功名或任过官的文人画家，成了购卖者慕名而求的对象。金农在解释自家所画墨竹不如郑燮受欢迎之际即称：“郑板桥进士亦擅画竹，皆以其曾为七品官，人争购之。”这种向慕文人画家的观念，既造成了八怪15家中有功名曾居官者达半数之多，又使得已经职业化的文人画家，每每不甘心以画为业，或者“老去翻思踏软尘，一官聊以庇其身”（李鱓），或者以举博学鸿词为荣（金农）。但到了海派形成之后，随着传统社会秩序的面临崩溃，职业化画家的原有出身已变得不甚重要，当任一月安东令的吴昌硕，自称“生计仗笔砚”、“一耕夫来自田间”，把自己比做以笔墨种砚田的劳人，当过清军参将的虚谷也写诗说，“闲来写出三千幅，行乞人间做饭钱。”他们已完全以职业画家自居，人们评论海派职业画家，也几乎不再凭原有的身份，而是据其艺术水平，胡公寿和任伯年被认为“最为杰出”，正是如此。

正因为在“八怪”时代，职业画家愿以文人面貌出现，至海派时代，文人出身的画家亦自视为以画为业者，所以尽管赞助人都出自商帮，但赞助的方式已不大相同。在扬州八怪齐集扬州之际，盐运业商人虽富有，但社会地位低下，所谓“四民以士为首，农次之，工商其下也”。地方

盐官举行修禊,就明确规定"业龌者不得与",盐商为了提高地位,即把养士包括犹礼画家做为附庸风雅的一个方面,他们以交友礼贤的方式,在画家的衣食住行上提供方便,以吸引画家,赚其作品,《扬州画舫录》对于画家的记载,即是以"主于"某某工商家为线索的。

当然,扬州盐商也直接购买画家作品,《听雨轩笔记》所载盐商拟以重值购黄慎所画女子,《国朝耆献类征》所载盐商持数百金请罗聘画壁,都说明绘画的商品化。绘画的商品化,导致了购销的互动,已获高名者,可能会影响购藏者的口味,而一般画家只能迎合购藏者的好尚。谢堃在《书画所见录》中记载,黄慎初到扬州,曾"模山范水",而"其道不行",后来"变楷为行,变工为写,稍稍有请托者。又三年,变书为大草,变人物为浓墨大写,于是道之大行矣。"黄慎在题壮年所做《绝壁孤舟图》上也写道:"此种尤少,盖人亦不好,予亦不作。"这显然是顺应扬州盐商市民好尚取得成功之例,而李鱓开始则因坚持自家追求而极不成功,他写诗说"途穷卖画画亦贱,佣儿贾竖论非是,昨画双松半未成,醉来怒裂澄心纸。"对此,他总结经验道:"画索其值,随人指点。或不出题目而索人高价,只得多费工夫,以逢迎索画者之心,譬之百工交易",自己也转而折衷二者,"不徇索画旨之意,亦不固执己意",由此获得成功。这种折衷,实际上反映了自娱功能娱人功能的转移。罗聘的《一本万利图》、高翔的《利市图》正是娱人功能导致的结果。

然而发展到海派，养士之风几乎已不存在，画家往往以笺扇店为联系社会的中介。任伯年初来上海，即经胡公寿介绍到古香室笺扇店“安设笔砚”，豫园得月楼扇肆，也是胡公寿、张熊、任熊、任薰、任伯年、蒲作英和吴昌硕等家出售作品的代理。至于购求作品的人们，当然涉及各个阶层，而商业资本则是最主要的社会力量。当时的收藏家严小舫，即是在上海创兴商务的实业家并“总理商务总会”，胡公寿亦为上海钱业公会所礼聘，不过最主要的购画者乃属广帮商人，《海上画语》记载，粤商至任伯年家登门购画，“累候不遇，值其自外归，尾之入，伯年即登楼，返顾曰：内房止步！内房止步。”他的作品深受广帮商人欢迎可想而知！吴石仙合“米家山水”与西洋光影为一的山水之所以得名，也在于《海上墨林》指出的“画甚投时，粤人深喜之”。

正像扬州八怪画风受到徽帮盐商赞助人的推动一样，海派画风则主要受到广帮商人的促进。安徽商帮在明末清初已是国内最大商帮之一，但在审美上还认同了封建士大夫，始而重元人，继则沈周、弘仁，但至扬州八怪时代，则进一步表现出有别于传统封建文人的喜新尚奇的自我要求。这种要求自发地来自商界，随物质占有增进而出现，但与国际文化交流无涉。可是广州早已是对外开放的少有口岸，在接受西方文化上远比上海开埠为早。已接受西方文化熏染的广帮商人在上海的购求绘画活动，不管是为了外销，还是国内流通，对于海派中吸收

西法而化为我有的化西一派，无疑起到了引导与支持的作用。上述任伯年、吴石仙艺术之深受广帮商人喜爱，正说明了这一问题。

海派画家作品之所以为商界深深喜爱，首先在于“投时”，在于绘画进一步商品化了。商品化的绘画，往往以功能为纽带，把自娱变为娱人，或者令二者更完美地结合为一。全面考察任伯年成熟期的作品，在功能上大致可以分为四类：一曰寄托情操，歌颂人品。二曰谐俗酬应，幸福祝愿。三曰四季花卉，应时美味。四曰生活风情，微观天趣。这四类作品又以后三类为多，而这后三类完全是满足购求者需要而以娱人为主旨的。其实这种面向世俗审美要求而创作的娱人作品，在其他海派画家作品中也比比皆是，比如朱偁的《桃花白头图》和吴昌硕的《神仙眉寿图》，就分别与适应贺婚或祝寿的功能相联系。这样的作品几乎已经不是自娱的产物了，比之“八怪”中郑燮题有“立身原在乱崖中”的《竹石图》的自况，或者李方膺题有“自笑一身浑是胆”的《风竹图》的自我抒发，是大不相同的。

“八怪”与海派艺术的商品化，也表现在以货币标示作品价值上。已知最早的润格，即由八怪中的郑板桥自定并公之于众，他写道：

> 大幅六两，中幅四两，小幅二两，条幅对联一两，扇子斗方五钱。凡送礼物、食物总不如白银为妙，公之所送，未必弟之所好也。送现银则心中喜乐，书画

皆佳。礼物既属纠缠，赊欠尤为赖帐，年老体倦，不能陪诸君子作无益语言也。画竹多于买竹钱，纸高六尺价三千。任渠话旧论交接，只当秋风过耳边。

不过，彼时别人似乎尚无公开的润格，但在海派时代，润格已十分普及，《沪游杂记》载“诸君润笔皆有仿帖”，“风气所趋，莫能相挽”。1920年吴昌硕所自订的润例至今犹存，文曰：

衰翁今年七十七，潦草涂鸦惭不律。倚醉狂索买醉钱，酒滴珍珠论贾直。堂扁三十两，斋扇念两，楹联三尺六两，四尺八两，五尺十两，六尺十四两。横直整幅三尺十八两，四尺三十两，五尺四十两。屏条三尺八两，四尺十二两，五尺十六两。山水视花卉例加三倍。点景加半。金笺加半。篆与行书一例，刻印每字四两。题诗跋每件三十两。磨墨费每件四钱。每两作大洋壹元四角。

其后5年，上海有美堂还印行了《金石书画家润例汇刊》，一些海派画家润格亦在其内。

海派绘画商品化的情况，更表现为作者对价格的毫不让步上。史载，松江府某太守遣人持金求胡公寿画，胡见持金少，对曰：“谢汝主人，我不识何者为官，但须如我润格始画。”这一事例，反映了海派画家以自由职业者的身份维护个人的价值。实际上至20世纪初，海派画家不仅以自由职业者的面貌出现，而且已经成为一种有组织的力量。

在扬州八怪时代，画家之间的交流往往类似文人的雅集。香港私人所藏的《桐华庵集胜图》便是雅集中郑板桥、金农、华嵒等人的合作。上海在开埠前的18世纪末至19世纪末叶也早已形成了一些雅集式的组织。这些组织开始只是交流艺事，如平远山房书画集会(1792)，吾园书画集会(1803)，小蓬莱阁书画集会(1839)，萍花书画会(1851)。后来则兼有书画店的职能，如飞丹阁书画会(?)、海上题襟馆金石书画会(?)。据《三十六年美术年鉴》记载，后者的职能已扩大至交流艺事，观摩珍藏，为会员定润格和代会员收件诸多方面。至20世纪初成立的豫园书画善会，据《海上墨林》记载，由钱慧安任首届会长，并制定了章程，章程规定，该会不但提倡在组织中"纵谈今古，培养后生"，而且"公定润例"，鼓励合作。所作润笔费用，"半归会中，半归作者。"归会部分更用于慈善事业，"夏令施药，冬季施米，岁已为常。"这一画会组织的章程，既反映了绘画商品化加剧后海派书画家作品价格间的自我协调，也显示画家组织起来自助助人的力量。它表明，海派画家作为自由职业者，不仅认识到每个人的独立价值，并且意识到同业自由职业者群体的价值，画家的生存方式已发生了走向现代过程中的一大变化。

通过上文在历史联系中思考从八怪到海派的绘画旨趣、绘画功能、画家生存方式及与社会需求关系方面的变化，可以看到，海派作为一个以传统绘画形态走向现代的群体，它是八怪时代已孕育的新趋向的顺理成章的发展，

中国18世纪以来的经济文化审美的变异是这一新趋向生成与发展的内在依据。上海的开埠,西方文化的传入,则对这一发展着的新趋向起到了推动作用,并导致了近现代水墨画中借古开今与化西为中的两大门派的同步发展。

1996.10.

此文发表于中美合作研究《1840年至1930年上海画坛》1996年上海讨论会上。

回首百年

80年代末，随着新时期美术探索与美术思考的深入展开，人们普遍感到近些年讨论争论的问题，几乎莫不与百年来的讨论争论的问题一脉相承，甚至在总体上也没有超出前辈美术家思索的范围。于是，重新审视本世纪美术演进的得失，研究编写近现代美术史，成为一时的积极呼唤。

确实，当前美术的变革，没有也不可能割断历史。自清末至今，中国美术发生了前所未有的巨变，几代美术家的主流一直在实现着中国美术从传统向现代的转捩。

百年来中国美术的变革，并不是孤立进行的，它处在中国文化变革的大背景下，与中国社会的剧变有着密切的关系。上个世纪末，鸦片战争的

失败与门户的被动开放，造成了早已进入现代社会的西方列强在中国势力范围的扩大和西方文明在神州大地上的广泛传播，志在雪耻兴邦的中国人开始睁开眼睛看世界。为了救国图强，一切社会改革家与艺术改革家无不向西方寻求真理，并且以找寻到的真理批判传统，改造社会、改造文化。在此以前，中国美术在中国人心目中是人类唯一高级的美术，在西方美术大量传入之后，才有了处于变革中的传统美术和从西方移植来的新型美术，形成了本世纪以来美术发展不同于往古的新格局。

尽管本世纪以来中国美术界有着多种多样的美术主张与美术实践，但若稍加梳理，便会发现这些主张与实践总是围绕一些中心问题而曲折展开的，这些中心问题主要有：传统与现代，中国与西方，为人生与为艺术等等。

对于古以有之的传统美术而言，百年来是继续固守传统，以不变应万变；还是按时代的需求反思传统，致力于传统美术的现代化。对于由西方引进的美术而言，是全盘照搬，以洋代中；还是按中国的国情与民族审美要求选择弃取，变异改造，使之变成自己民族的美术。对于从事传统美术与引进美术的美术家而言，还有一个是以美术参予社会和文化变革，抑或脱离社会为艺术而艺术。上述中心问题的展开构成了近现代中国美术发展的主要线索。而一切实践、探索与争论，又都以废科举兴学堂之后按西方形式设立的美术院校为中心。因此，近现代美术教育机构显然是左右近现代中国美术变革的策源地与

重镇。

处在新旧世纪之交的今天,研究百年来的美术发展,思考其历史经验,总结变革的得失,根据以往的简单回顾,恐怕有几点值得重视。

一是,要把近现代中国美术发展作为一个整体加以认识。近年,出现了一批论评近现代重要美术家的个案成果,也出现了几本评述近 20 年新潮美术的书籍,记录了中国美术最新的变异,也体现了著者自家的认识,自然有其资料价值。但是如果不能一以贯之地把握西方美术自上世纪末本世纪初急剧传入后中国美术升沉起伏的历史脉胳,便可能只知其然而不知其所以然,失去历史的洞察力而缺乏深度。为此,宜于把近现代及当代联系起来分析体认。

二是,要着重研究近现代中国美术教育史。这是弄清本世纪中国美术变革的关键之关键。可惜至今尚无一本中国学者的专门著作。与此相关的出版物,有方迁等人主编的《中国艺术教育简史》,此书以艺术教育为范围,美术部分只能是榷轮大略,但体例详明,仍有一定的资料性。浙美(今中国美院)出版的《艺术摇篮》虽属纪念文集,但编入了丰富的回忆录、文章与资料,为撰写近现代美术教育史积累了一所重要美术院校的材料,但亦非校史。倒是美国学者安雅兰(Julia Andres)率先完成了第一部中国近现代美术教育史,这对国人理应是一种鞭策。如果以民初以来美术院校、艺术院校和综合大学的美术

系科为主,以民间画会授徒等美术教育形式为辅,编写一部近现代美术教育史,我想会帮助大家较系统全面地了解百年来中国美术与中国美术家的变革足迹。

三是,多层面多角度地探讨中国近现代美术。以往,对中国近现代美术的研究,已取得了若干成果,但思路较为单一。对中国近代美术,致力于太平天国美术和海派书画为多,研究新闻画、广告画、石印画谱,西方宗教画则相对不够。对现代美术的研究,又往往集中于主流画家与主流画派,对非主流画家画派用力殊少。对抗战至建国时期美术的研究,则写解放区美术的多,对非解放区美术的讨论似嫌不足。还有,就是对美术观念变革,美术创作、美术展览论列的多,但对美术风格,美术团体、美术市场涉及的少。希望美术家和美术史论家围绕近百年美术的思考能够更全面,角度更多些,那我们一定能在事物的联系中总结出以往未曾注意到的经验。

四是,系统地编写出版近现代美术史料。研究近现代美术发展,也和研究其他事物一样必须从事实出发,引出实事求是的结论,前辈美术家虽属过来人,也受到活动范围的局限,未必系统了解全面的情况。年轻美术家对于近现代美术的知识,大多从老师的讲述或一些书本得来,更属一家之言。为了站在世纪之交的高度重新认识这一段历史,有必要像文学界出版《新文学史料》一样,出版类似刊物,至少可在美术刊物中辟一专栏,同时还有必要推出经过收集和认真整理的图录汇编与史料汇编,做

为美术家与史论工作者思考百年美术的依据。虽然人们可以也必然用自己的观念阐述历史，但这种阐释应以确凿的史实为根据，应立足于美术发展固有的内在联系。否则就会被对一种倾向的关心掩盖掉对另一种倾向的注意，也不致忽然把早已被毛泽东主席指出过的五四新文化运动的绝对化加以推进，忽然又站到清代正统派的立场上去。

诚然，要想使大家对百年来的美术演进有进一步的深入认识，势必要有广大美术创作家与史论家的投入，特别是年轻一代的参与，因为在世纪之交认真回顾、审视、反思百年的中国美术发展，重要的意义之一便是造就有历史感有国学修养又放眼世界的跨世纪的优秀美术人才，使他们站在巨人的肩膀上。

原载《美术家通讯》1994.10.

变古为今　借洋兴中

——20世纪中国水墨画演进的回顾

传统的水墨画，本来是古代中国的画种之一，曾与被称为“丹青”的重彩画并驾齐驱，至元明清则后来居上，成为文人写意画驰骋的疆场，几乎把神州大地变成了水墨画的一统天下。但是，进入20世纪以来，这种水墨独尊的局面被打破了。油画、水彩画、水粉画和版画纷纷从西方引入。传统的水墨画在面临前所未有的挑战中迎来了新的机运，一场水墨画的古今之变在近百年的中国美术史上写下了曲折而又多彩的一章。

处于百年来变革中的水墨画，虽然呈现了多种形态，但有两点相似，一是归根结底它渊源于传统水墨画，二是基本上仍然使用着宣纸与水墨。

惟其如此,它仍被看作不同于来自西方的诸种绘画的独特品类。只是着眼于中西绘画民族之异者,一律名之为"国画"或"中国画",用来与"西画"或"西洋画"对应;至于着眼于媒材之别者,则以"彩墨画"或"水墨画"相称,以便与油画等其他画种相区分。于是,对同一画种,几十年来形成了同体而异名的两种称谓。

实际上,在接触西画以前,几千年来都只有画的名称而并无中国画的词语,"彩墨画"与"水墨画"之称的出现,又与讲求科学分类的意识有关。据笔者所知,"彩墨画"的正式提出并发生影响,肇始于1953年徐悲鸿主持下的中央美术学院以彩墨画系取代艺专国画科的旧称。[①]"水墨画"在大陆正式使用并获得海内外同行响应,则发端于1988年《北京国际水墨画展》及其学术研讨会。[②]在20世纪后半叶以"彩墨画"或"水墨画"取代中国画之称,恰恰反映了倡导者把中国水墨画的变革持续推进并积极与海外画家对话的意愿。

在行将进入21世纪的今天,回顾近百年来中国水墨画变古为今的历程,有助于廓清中国水墨画由传统走向现代的缘起和来龙去脉,认识各种风格形态的中国现代水墨画的形成演化与升沉起伏的根源与动力,以便在总结历史经验的基础上探讨其变革的前景。本文即拟对上述方面作一初步讨论,限于眼界,讨论的范围则限于大陆。

一、现代水墨画变革的缘起

中国古代的水墨画一直在变，明代的王世贞曾经指出，“人物自顾、陆、展、郑以至僧繇、道玄一变也。山水至大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。”[③]然而那种演变是在同一社会形态与文化形态下的风格之变，近百年来中国水墨画的变革却是在社会、文化形态发生剧变的情势下出现的。标志中国社会、文化形态由古及今之变的事件是鸦片战争，导致中国水墨画变革的原因在很大程度上是为了民族自强而睁开眼睛看世界。

虽然中国水墨画的变革发端于高举科学与民主旗帜的五四新文化运动中，但是这一变革的酝酿却始于鸦片战争之后。在鸦片战争之前，具有悠久历史的中国水墨画已经衰微不振，尽管感染了市民文化思潮的个性派文人画显示了一定的生命力，预示了水墨画文化内涵与视觉观念的潜变，但整个画坛仍然被文人正统画派所笼罩，大量生产着表达士大夫寄乐于画的群体意识，耽出世、尊摹古、视野日狭而意趣空泛，致使作品流于公式化和形模化，陈陈相因，了无生气，正好与末代王朝的气息奄奄相为表里。

鸦片战争的失败与门户的被迫开放，造成了西方列强在中国势力范围的扩大和西方文明在中华大地上的迅

速传播，客观上刺激了民族工商业的发展，拓展了别具审美趣味的水墨画欣赏层，助成了通商口岸水墨画在个性派基础上的新变。或适应平民百姓的好尚愈加由雅人俗而娱人性情，或取法秦汉金石的雄强壮伟而寄寓庄敬自强历劫不磨的民族魂魄。在这种水墨画中已蕴蓄了传统走向现代的新机，只是尚偏重于顺应社会变迁引发的审美需要，还没有与改造社会的文化运动发生直接关系。如果没有列强问鼎的世变，这种水墨画也许会在中国现代水墨画的发展中占有更大的位置，但接踵而至的世变时艰改变了中国水墨画在世纪初演进的方向，使它在很大程度上成为了社会与文化变革运动的组成部分，承担起改造历史的重任。

把传统水墨画的变革自觉纳入社会与文化变革的大背景中去进行反思与开拓，是五四新文化运动的一个方面。此前，列强入侵的船坚炮利，加深着祖国大地的水深火热。割地赔款的有增无减，扩大着爱国之士刻骨铭心的国耻。神州陆沉的危机，唤起了有识之士为雪耻图强振兴中华而向西方寻求救国真理的热潮。在科举与学校、新学与旧学、中学与西学的争论中，办学校、兴新学与尊西学几乎成为人心所向与大势所趋，随后也造就出一批学贯中西又志在“为天地立心，为生命立命”的社会改革家，其中亦不乏关心中国水墨画命运的人士。由是，改革中国水墨画的号角终于在请来“德赛二先生”的五四新文化运动中吹响了。从此，中国水墨画从传统走向现代

的变革由自在变为自觉，并成为了几十年来摧枯拉朽的美术运动。

二、革王画命与借洋兴中

在五四新文化运动中，“革王画的命”几乎与“打倒孔家店”同样具有震撼力，都反映了为改革而破除迷信的批判精神。高扬这一批判旗帜的勇士则是志在改造社会也改造文化的新文化运动主将陈独秀，直接影响了陈氏水墨画变革主张的人物则是戊戌维新的领袖康有为，身为民初教育部长后来执掌北京大学的蔡元培也是这一变革主张的支持者。他们变革水墨画的意见并不完全相同，康有为与陈独秀主要着眼于如实描写客体世界为多，蔡元培同时留意美育影响国民精神的作用，但基本方向是一致的，都是尽量以科学和民主的精神观照水墨画的去从和主张借洋兴中。

从分别发表于 1917 年、1918 年、1919 年的三家论文④可以看出，当时批判传统水墨画的锋芒所向主要是元明清的文人写意画，特别是被树为“正统”、“正宗”的文人写意画。被正统派追随者暝拜的偶像“清代的三王”尤其是王石谷，便成了扫除水墨画革新障碍的革命对象，必须打倒。其原因是这一派绘画的“抛弃形式”、“简率荒略”、“专重写意，不尚肖物”，以及只掌握“临摹仿模”四大本领而不事创造的因袭空疏之风，而这种因袭空泛的作品被

认为是专供士大夫享用的奢侈品，是既脱离大众又不合科学求真精神的“恶画”。还可以发现，革新者倡导的水墨画是融合中西的写实作品，是善于发掘自己的“创作天才”和掌握“精于体物”的“描写的技能”的艺术。至于改革的途径，则是“断不能不采用洋画的写实精神”、“输入写实主义”，以写实主义为准则“采古人的技术发挥自己的天才”。其最终目的则是实现康有为最早主张的“合中西而为画学新纪元”。这充分表明，五四时代中国水墨画革新的借西兴中的方向。他们既以西方写实主义为主要参照系来重新审视古代传统决定弃取，自然也就着重肯定了元明清以前的匠画和院画，对融合中西并非十分成功的郎士宁倍加称赞，对具有“自由描写天才”的个性派写意画家扬州八怪等只能是有分寸的肯定了。

有人会问，五四时代的改革家为什么一定要学习西方尤其是描写实物的写生技巧和创作方法上的写实主义？对此，代表工商利益又身经船坚炮利之锐的康有为指出，“今工商百器皆藉于画，画不改进，工商无可言。”“以举中国画人数百年来不能作此画，……而与欧美画人竞，不有若持抬枪以与五十三升之大炮战乎？”而留学西洋的蔡元培更指出：“西洋人之重视自然科学，故美术亦从描写实物入手。”“今世为东西方文化融合时代，西洋之所长，吾国自当采用。”

陈独秀、康有为和蔡元培的主张代表了五四时代改革中国水墨画的主导方向。当时的改革者对传统水墨画

的猛烈批判，确实起到了振聋发聩破除迷信的作用，他们冲击传统正宗与放眼世界吐故纳新的积极意义自不待言，但是也分明存在着片面性与极端性。具体说来，第一是批判被当成了“打倒”而不是有分析的扬弃；第二是只强调了绘画的时代性却没有论及并非不存在的恒定性与超时代性的一面；第三是对水墨画本质与功能的认识也失之于表面和狭窄，殊少述及其披露主体内心世界而作用于观者精神的本质方面。因此，当时不仅遭到了坚信艺有优劣而画无新旧的传统派的反对，也引出了从另一角度去选择西画并解释传统的陈师曾《文人画之价值》的发表⑤。

陈氏家学渊源，又曾留学日本，擅水墨写意画，亦长于美术史，所以能在中西比较中别具慧眼。他以西方19世纪以来出现之印象派、立体派、未来派、表现派的“不重客体，专任主观”为参照，从“艺之为物，以人感人，以精神相应”的特点出发，总结了传统文人画的四个要素，“第一人品，第二学问，第三才情，第四思想”，着眼于画外工夫，重表现而非再现地阐发了被康、陈二氏忽略的文人画优长及其与西洋现代绘画的相通之处，强调了提高思想品格与学识修养对水墨画发展的重要意义。他的友人姚茫父则进一步从绘画务美与求真的关系上发挥了陈氏的思想。⑥

在本世纪初中国水墨画变革发端之际发表的上述主张，基本上引导了其后几十年中各类水墨画家的实践，也

成为日后中国水墨画讨论争论的核心问题，对于问题的认识则不断深化与完善。

三、艺术教育与水墨画变革中心

如果说，五四新文化运动从思想上动摇了传统水墨画的正统地位，推动了水墨画的除旧布新，那么，使这一变革得以持续展开，进而树立现代中国水墨画新正统的保证，便是把中国水墨画的教学纳入了现代美术教育。

自晚清废科举兴学堂以来，美术教育便成为学堂的一个科。民元之后，各地公私美术学校相继成立。截止到五四运动以后的1928年，在现代美术史上深具影响的美术学校或隶属于大学的美术系科陆续建成，从总体上改变了古代师徒授受的传艺方式，把水墨画人才培养的任务纳入了现代美术教育之中。著名的美术教学机构有刘海粟创办的私立上海图画美术院（即后来之上海美术专科学校，1952年并入南京艺术学院）、唐义精等开办的私立武昌美术学校（后改称武昌艺术专科学校，今湖北美术学院前身）、颜文梁创设的私立苏州美术专科学校（1952年并入南京艺术学院），曾由徐悲鸿、林风眠主持的国立北京艺术专科学校（开办时名为北京美术学校，后改称国立艺术专科学校，更后一度编入北京大学为艺术学院，今中央美术学院前身）、林风眠任校长的国立艺术院（后改称国立杭州艺术专科学校，前浙江美术学院、今中

国美术学院前身),还有徐悲鸿主持的南京中央大学教育学院美术系等。蔡元培直接操办的北京大学画法研究会虽属大学美术教育的特殊形式,亦极有影响。此外,广州高剑父创办的春睡画院,亦为自成一格之画室式现代美术教育机构,在提倡新兴美术上亦不遗余力。

上述美术教育机构的主持人,特别是徐悲鸿、林风眠、刘海粟青年时代都曾学习或接触过传统水墨画,后来留学日本与欧洲,艺兼中西,理论思考与创作实践并重,不但接受了五四运动的洗礼,而且又颇得蔡元培的赏识、提携,甚至由于蔡氏的扶植,成为现代中国的第一批美术教育家。其中刘、徐二氏还是康有为的门下,因此在办学思想上不无蔡元培"兼收并蓄"和康有为"合中西而为画学新纪元"主张的影响,虽然他们更以西画著称,但丝毫没有忽视中国水墨画人才的培养。刘海粟主持的上海美专宣言写道:"我们要发展东方固有的艺术,研究西方艺术的精英",林风眠主持国立杭州艺专时亦贴出标语:"介绍西洋艺术,整理中国艺术,调合中西艺术,创造时代艺术"⑦。徐悲鸿还是在担任北大画法研究会导师之后就针对中国水墨画的改革发表了如下言论:"古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采者融之。"⑧因此,尽管艺专办校体制仿自西方,却差不多都设有与西画对应的国画科或绘画科中的国画组,延聘学有专长的中国水墨画家执教,既有留学归来的陈师曾、姚茫父、傅抱石,也有齐白石、黄宾虹等没有受过欧风美

雨洗礼的画家，甚至也容纳了一些保守的中国水墨画家。即使当时，“无论在哪一个艺术学校，中国画与西洋画总是居于对立和冲突的地位”⑨，坚持变革的学校主持人则实行“以固有文化为基础，吸收他民族的文化，造成新的时代”⑩，也因此出现过一些龃龉与斗争。

自辛亥革命以后，以艺术观念为纽带的美术家群体组织先后成立。二三十年代，纯以发展传统水墨画为宗旨的组织而又较著名者，在北京有周肇祥、金城为首的“中国画研究会”及“湖社”等，在上海有黄宾虹为首的“艺观学会”，在岭南有以赵浩公等人为代表的“国画研究会”。这些组织对水墨画的借洋兴中式的革新虽有相当保留，但积极举办展览，出版刊物，培养后进，并利用公私收藏的传统名迹和印本开展研究，因此产生了相当影响。各艺术学校则以兼容并包的态度吸收的部分画家来校执教，从而密切了学校画家与校外画家的联系，加强了不同观念持有者的对话与艺术上的互补，于是，近百年来中国水墨画的变革发展便以美术学校为中心而深入展开。美术学校成了积极变革者为主的不同水墨画家分工与合作相交与相争的重要场所，成了水墨画从传统走向现代的最主要的实验基地，成为哺育现代水墨画成长的摇篮，也成为了现代水墨画的新正统形成的圣殿。

四、新形态的前期发展与三种类型

五四新文化运动后，20年代至40年代，现代中国水墨画进入了变革的前期。五四运动中指斥的守旧派依然有着相当规模的欣赏者，依然生产着不远于前人轨辙的作品。不过纯属明清正统派的作品有所减少，师法宋人与石涛等明清个性派者有增长的趋势。沿五四运动时期指出的变革方向而锐意变革的各家各派，则进行着借西兴中、融合中西以改造旧传统的努力，普遍重视写生，重视在师造化的基础上折衷中西画法，探索着现代中国水墨画的新形态。另一派则沿陈师曾揭橥的方向或在陈氏的直接支持下在传统中求变，把师造化的独特感受与明清个性派写意水墨画的精义结合起来，开拓着具有现代感的新天地。其中三种类型，以其富于影响或成就独特而集中表现了中国现代水墨画变革前期的不同取向。

在三种类型中，第一种可称为借西兴中的水墨写实型，以徐悲鸿和稍后的蒋兆和为代表。高剑父、高奇峰虽借径日本而折衷中西，亦大体属于这一类型。这一类画家有着高涨的爱国热情和为人生而艺术的观念，较重视艺术的认识教育作用，在水墨画变革上躬行康有为、陈独秀引进西方写实主义的主张，而大力抨击与此相背的西方现代派艺术，以为“艺术家应与科学家同样有求真的精神”[11]，在求真的基础上致美，以达“维妙维肖”，形神兼至。

为此把西方素描视为现代水墨画的基本功，重视写生，师法造化，作品造型准确，笔墨服从于对象刻画，摆脱了传统水墨画的程式套路，强化了水墨画的具象写实能力。上述特点在人物、山水、花鸟画上均有表现，但尤以人物画最为突出。人物画多通过古典题材和现世下层民众生活的选择，寄寓悲悯情怀和英雄主义的理想，虽未尽善尽美，却刷新了水墨画的面貌。

第二种类型可称为融合中西的彩墨抒情型，代表人物是林风眠。他颇受蔡元培美育思想的影响，认为“艺术根本是感情的产物”、“一切社会问题都是感情问题”⑫，艺术的作用在于以美的对象安慰、沟通和陶冶人的感情。据此，他在水墨画上的除旧布新，虽然像水墨写实型画家一样注意于正确把握物象的基本训练，但是在创作中却不以逼真地再现客体对象为要务，他所追求乃是提纯物象以抒发内心情感。正是这样的认识，决定了他对传统以及西方艺术的选择、沟通与融汇，也导致在主观表现上与陈师曾的主张殊途同归。他学西方不取古典写实主义之缺乏情绪表现而得法于19世纪以来的现代派，学中国传统取其抒情写意的品质却力避将情感束缚在固定的形式之内，并为此借鉴古代民间美术的真情发露质朴不拘，那种与传统大大拉开距离的近乎西方风景构图的山水，那种时或接近西方静物画的花卉，那种宁静中闪耀着光与色的古装仕女，生意盎然感情充沛却似乎不关人世兴衰。画中讲求构成的形、浓烈而沉郁的色、无拘无束的

线，借助传统纸墨与粉画用色的结合，在单纯强烈而有力的全新韵律中，构筑了与传统抒情方式脐带相连的多姿多彩的意境，同时也刷新了水墨画的视觉样式。

第三种类型可名之为借古开今的水墨写意型。代表画家则有逝世于50年代的南黄(宾虹)北齐(白石)，一以山水画享誉，一以花鸟画驰名。虽出身不同，经历有别，但艺术的成就无不有陈师曾艺术思想的沾溉，生活在艺坛的欧风美雨中却殊少在绘画中取用西法，又耻于以摹古为能，于是在师造化中走上了"择取中国遗产融合新机"[13]的创作道路。他们所择取的遗产，主要是明清非正统派的遗产，是注重精神与个性的写意，是妙在具象与抽象之间的造型，是笔墨语言的构成法则。他们所融合的新机，或者是工业社会因人性异化而向往的乡村牧歌式的童心，以及保持这种童心者眼中充满感情的世界，或者是因物质膨胀灵魂支离而求的天人合一，以及在天人合一的境界下总体把握宇宙所获得的自由无碍。其他借古开今型的画家还有张大千、溥心畬、陈师曾、于非闇、陈之佛、吴湖帆等，但成就尚不如齐、黄卓异。

出身农民又深得民间美术滋养的齐白石，吸取徐渭、朱耷、石涛和吴昌硕等个性派画家胆敢独造和纵横挥写的创造精神，又在为万花写照为百鸟传神中充满赤子之心地表达热爱生命、热爱和平的深挚感情，把传统水墨写意画的艺术语言注入了新的生机，并发展为更单纯更刚健更强烈的现代形式，故而不愧大师巨匠。出身于商家

青年时代积极参与社会变革的黄宾虹，长期为弘扬国光而研究传播传统文化，踏遍天下名山，遍观古人名迹，又深感“欧战而后，人类感受痛苦，回悟物质文明悉由人造，非如精神文明多得天趣”，看到“泰西绘事，亦由印象而抽象，因积点而成线条，艺力既臻，渐与东方合”[14]。于是以描绘大自然浑厚华滋的蓬勃生气为追求，以超越前人的“七墨法”，在“黑墨团中天地宽”的境象中做点线笔墨的准抽象组合，表现了广大而含浑、永恒而变化中天人合一的内美，开拓了山水画的新境界。

这一时期，处于前期变革中各种类型的水墨画都已迈开了革新的步伐，但若与古代比较，则水墨写实的人物画最为显著。此外，这一时期也还存在着合借古开今与融合中西为一的一些画家，像傅抱石、关山月、赵望云即有一定代表性。8年的抗日救亡，激励着山水画家走出画室用比较写实的方法去描绘祖国山河。更推动了具有经世致用功能的现代水墨写实人物画的发展，正如徐悲鸿所说：“吾国因抗战而写实主义抬头。”[15]蒋兆和《流民图》的出现，证明了水墨写实人物画已具备古所未有的表现力，标志着这一派在本世纪上半叶达到的高峰。

五、水墨写实新传统的鼎盛与变异

50年代至70年代，随着中国的政治变迁，水墨画进入了写实主义高度发展并成为主流的时期。对欧美封闭

的文化环境，阻止了西方现代美术的传入。一系列的政治运动，强化了水墨画的教化功能。50年代初的中国画改造运动，围绕着为谁画、画什么和怎样画的问题，直承“五四运动”改造中国水墨画的批判精神，猛烈批判明清正统水墨画的出世倾向、复古主义与形式主义，推动了以徐悲鸿为代表的水墨写实画派的发展并与苏俄的写实传统结合，渐渐成为中国水墨画的新正统，以中央美术学院和其华东分院（今中国美术学院）为重镇，主导了水墨画的发展方向。其结果是，水墨画坛更加重视为工农兵服务，更加重视深入生活与师法造化，更加拒斥西方现代派的影响，更加强调艺术的再现与具象，更加明确素描之为水墨画基本功及改造笔墨程式的利器，更加崇尚解剖透视等自然科学技术在水墨媒质上的运用，更加主张现代水墨画必须反映现实生活与斗争，更加要求人物画成为创作主体，更加努力表现情节性的内容。于是造就了一批写实能力高强，又能极尽可能地运用水墨媒材刻画当代人物的新一代水墨写实画家。其中活动于浙江美术学院（今中国美术学院）的得益于蒋兆和和潘天寿双重影响的“新浙派”[16]尤能使准确的造型与不乏笔墨情趣的写意花鸟画技法结合，生动灵变而饶富水墨韵味，成为一时翘楚。在水墨写实人物画中引入速写观察方法的老一辈画家叶浅予和新一代画家梁黄胄还有在水墨画中引入连环画手段的程十发，分别以洗炼优美的舞蹈人物画和泼辣恣纵的边疆人物画提高了水墨写实人物的生动性和多样

性,丰富了这一画派的面貌。山水写实风格则在旅行写生中探索酝酿,至于非写实的水墨画除齐白石声誉日隆之外,普遍尚处于适应新形势的彷徨与摸索中,甚至颇有英雄无用武之地的困窘。

50年代中叶以后,随着经济文化建设的展开,中苏关系分歧后对民族文化的强调,美术界获得了在统一思想指导下多样发展的可能,直接渊源于本土传统的民族美术受到更多重视,非写实派水墨画家中的佼佼者被纳入大江南北新设的中国画院专事创作,1957年后对民族虚无主义的批判更鼓舞他们自觉有用于社会,突破苏联"社会主义现实主义"的模式。毛泽东主席所倡导的"革命现实主义和革命浪漫主义相结合"创作方法,也拓开了中国水墨画家的思路。至60年代上半叶,不但水墨写实的人物画继续发展,而且水墨写实的山水画也继人物画之后突飞猛进取得了划时代的成就,不仅水墨写意花鸟画中出现了齐白石之后的大家,并且以水墨写实为基础融合借古开今派长处的多种新风格亦相继推出。促进这一时期水墨画进展的理论讨论则大体围绕中国画的特点、中国画的造型基础和中国画的笔墨与创新的关系。

这一时期中国现代水墨画在历史确定的条件下发展,固然制约了眼界的开阔和超越集体意识之外的探索,但相对的封闭也助成了一些方面的深入。体现这一时期新成就的山水花鸟画大家主要有主攻山水的李可染和长于花鸟画的潘天寿等。

兼师齐白石、黄宾虹和林风眠的李可染，始学西画，抗战间以水墨人物画得名，50年代后精意山水。他力戒因袭模仿，把齐白石胆敢独造的精神、黄宾虹丰富深厚的墨法和林风眠扩大传统山水画视觉观念的奥义融汇贯通，以“可贵者胆，所要者魂”为座右铭，以旅行写生为突破口，用最大的努力出入传统，把明清正统派不食人间烟火的山水画以经过大胆高度的艺术加工的实境拉回了充满光充满爱的人间。他那在惨淡经营中拉开艺术与自然距离又强化了真实感受的作品，造境深邃而意象浑朴，既在写实中形成了自己独特的山法、树法和皴法，又将西画所讲求的空间层次和色彩统调乃至逆光表现有机地化入传统之中，丰富了水墨山水画的视觉语言。李可染教学的严肃认真而充满警句，使他造就了一批学生，成为一大画派。

潘天寿的水墨写意花鸟画年轻时代即受到吴昌硕的称赞，走的是借古开今的路子，尤得益于石涛、八大。因长期工作于西画与国画并存的环境中并教授中国绘画史，因此形成了中西绘画为两大系统各有所长可互相吸收长处却应拉开距离的主张，并加以身体力行。50年代初不无困惑，齐白石被充分肯定后乃放开手脚。他的水墨写意花鸟画发展了明清个性派的纵逸，但不求躁动而尚静穆，在静穆中追求“一味霸悍”、“心雄万夫”的永恒而崇高的文化精神。描写野草山花固然是对传统写意花鸟画题材的拓展，而恍若特写镜头取景却放大为天骨开张

的构图，大方大圆的阅尽沧桑而坚凝依旧的石头，讲究造险破险强烈对比的构成意识，笔画与指墨并进和加工媒质的手段，都使他的水墨花鸟画在齐白石之后矫然特出，成为靠传统自身走向现代的大手笔，影响亦颇广泛。

这一时期的水墨写实精神也波及各地，以傅抱石、钱松嵓为代表的南京画派，以石鲁、赵望云为代表的西安画派和以关山月为首的岭南画派，多致力于描绘现代人物和山川新貌，但在更多重视传统笔墨的作风上和题材取舍上亦与徐悲鸿派的人物画、李可染式的山水画有别。南京派山水画善描绘随历史变迁和改造自然而形成的现代景观，西安画派尤其是石鲁则开始着山水墨写实向水墨写意的转化。南北方工笔画亦在强调写生的基础上形成了于非闇、陈之佛等派，造就了一代新手。

五六十年代水墨画变革的成绩是不言而喻的，其主要方面在于实现了“五四”时代引进西方写实主义“合中西而为画学新纪元”的设想，大大发展了水墨写实的人物画，在同样的意义上变传统山水画为现代山水画，形成了全然不同于封建时代水墨画的视觉语言，并且在花鸟山水画方面开始了超越水墨写实的有效尝试。但是，由于政治与艺术关系的简单化认识的施行，也存在着个性发挥不足、丰富内心世界的挖掘不够、创作思维单一化、人物内心表现类型化等问题。这些方面在 10 年“文革”中国违背艺术法则地强化政治功利意识而得到了以“红光亮假大空”为特点的恶性发展，在相当程度上把绘画变成

了政治口号和政治观念的被动载体。

六、新时期的论争与水墨画的多向探索

70年代中叶以后，中国大陆的水墨画进入了在认识上反思、在理论上论争和在实践上探索的新时期。

论争前，百年来作为美术变革中心的美术院校即已恢复了被“文革”中断的招生，并培养出不只二、三届毕业生，为论争和探索准备了新一代的人选；社会针对“文革”美术文化的解放思想和正本清源，为反思水墨画的古代传统与现代传统积累了思想认识；改革开放环境中西方现代主义以至后现代主义文化与美术的汹涌而入，为重新认识水墨画百年来变革提供了一个前所未有的参照系；商品经济下的人们生活方式、思维方式、价值观念和审美意识的由微而著的变化，为水墨画的发展取向提出了新的要求。随着借助西方现代美术冲击传统的“’85美术新潮”的兴起，一场关于中国水墨画兴亡去从的大讨论亦在同年拉开帷幕，先后持续一年之久。论争双方的主力主要是新一代的画家和理论家，老一辈画家亦参与其中。

挑起论战的一方持“危机论”，认为“中国画已到了山穷水尽的时候”[17]，主张以破坏传统求新生。具体看法是：“西方文明急速发展”，中国则“可怕的落后”。绘画变革必须观念更新，而“传统的中国画是封建意识形态的一个

方面”，它的历史是“一部在技术处理上不断完善，在观念上不断缩小的历史”。本世纪的徐悲鸿、林风眠直至当代，都没有从本质上“改变传统绘画观念”或“开拓新的艺术观念”。原因在于中国画系统无法容纳新的观念，因此“已到了穷途末路的时候”，“只能作为保留画种而存在”。未来“画种之间的界限将会越来越模糊”，只会有“真正新生的现代中国绘画”而不是什么中国画了。言外之意是前途在于认同西方。

反对危机论的一方认为“中国画形势大好”，主张“在继承传统的基础上发展”。其中影响最大的一文[18]指出，“中国绘画体系是东方文化、中国文化的重要组成部分”，而“东西两大文化体系在本质上代表了人类精神生活的两大基本倾向”，它们的关系是“差异互补”。而“中国绘画传统的核心主线”——“主客观和谐统一”、“将个性、自然、社会融为一体的艺术观”，正是差异互补的价值。只是明清两代“以守旧的面目偏离了传统主线”，“五四”以后“以创新的面目出现的对传统主线的偏离”，造就了“近代中国绘画的迷茫”。回归传统核心主线，即“回归自然”，像绿色植物维护生态平衡一样，以表现人与自然、人与社会、人与自我的有机和谐的内蕴，维护人类精神的平衡。由于西方现代艺术亦“开始陷入一种困惑之中”、“体现了西方人的精神困境”，因此中国绘画的传统精神，也将是世界未来潮流的精神。为此目前不能认同西方，相反“要在观念、形式、方法等各方面有意识地与西方现代

艺术拉开距离”。

以上两种在文化取向上大相径庭的看法也存在共同处，即是双方仍在争论晚清以来面临的中西文化问题，也都企图超越“五四”以来中国画革新的指导思想，不再从技巧方法的选择着眼，而是从文化体系和与此相关的艺术精神或绘画观念等甚关宏旨的问题立论。其相同处反映了80年代以来中国水墨画家特别是其中年轻一代在欧风美雨再度袭来后的沉思与抉择，其不同处则在两极互补中震撼并深化着其后中国现代水墨画的多向探索。

自70年代末至80年代初，中国水墨画界通过拨乱反正已突破了功能上的泛政治化倾向和创作方法上的单一模式，开始强化艺术个性，表现精神生活的丰富性，积极开展形式的探索，尝试艺术的抽象，向西方现代吸收，向遗忘的古代传统寻根，以不同方式寻找着中国水墨画现代化的途径。经过大讨论之后更形成了多向探索的自觉局面，减少了探索的盲目、迷乱和急于求成，尽管日益高涨的商品大潮也带来了新的问题，寻找新的可能性中也不免造成了水墨画边界的模糊，但总起来看则由于继承中的突破与开拓中的继承，呈现了多种多样新的风格形态。

在这个时期中，中国水墨画中原有的古代传统和现代传统均在融合新机中演化蜕变，努力超越五六十年代的传统。新的水墨写实画，无论山水还是人物，都置根于现代水墨写实传统，但已在具象再现中融入非写实因素，

加强时空处理的自由度，运用变形手法与构成法则，强化视觉效果，开拓笔墨肌理，追求更深沉的精神内涵和更丰富的感情表现，推出了坚凝雄大的纪念碑式的风格和饶富乡土情结的面目，开发平凡中的伟大，艰辛中的崇高。人物画或仍关心着民族的命运，描写着历史的重压；或着重开掘人物的内心，表现多样的风格。山水画则歌颂着永恒的风骨，萦绕着乡土的依恋。在山水画中，晚年的李可染已开新风，张凭壮心未已，中青年的贾又福、陈平青出于蓝。在人物画中，周思聪开风气之先，赵奇、聂鸥以不同特点引人注目。吴山明及刘国辉对"新浙派"人物画亦有发展。

新的水墨写意画，虽源于五六十年代的写意画，但或者开掘元人传统的表现力，发展了笔墨程式；或者化入了表现主义因素，强化了精神情绪；或融入了民间美术的质朴，扩展了审美内涵。陆俨少创造了以云水为纽带的笔墨程式，意境深邃高华而笔墨沉稳流动。石鲁晚年已由写实转入写意与表现，追求对象人格化，造型畸变化，笔墨情绪化，不专写美而经意于崇高，不表现超稳定的宁静心态而表现灵魂的悲愤战颤与焦灼。朱屺瞻花卉，以苍辣笔墨与浓艳色彩互为表里，借西法而升华传统，风格单纯强烈，逼人眉宇。崔子范的花鸟得民间美术的朴厚天趣，宁丑勿媚，虽时或失之粗简，但视觉效果突出，亦受时人推重。陈子庄、黄秋园则深入开掘传统潜能，作风介于水墨写实与水墨写意之间。

新的彩墨抒情画，以吴冠中及其追随者为代表，大体脱胎于林风眠中西融汇的彩墨抒情作品，旁参潘天寿的形式结构，对西方抽象表现主义亦有资取。吴冠中颇受林风眠艺术思想影响，务美胜于求真，尤重感情陶冶，虽留学欧洲以油画粉画为长，但有强烈的民族感情，富文学修养与诗人气质，自觉追求形式美与抽象美，致力于中西绘画的沟通融汇，土洋化合。他的彩墨画作品，有意趣而不拘于国画笔墨，有西画的视觉刺激而化为内美，已形成了趋向半抽象的视觉语言，与台湾的刘国松属于近似类型，但不表现形而上的精神，而表现独特的感受，在明快清新的律动中洋溢着宁静的诗情，成为新时期影响极大的画家。

理论家称述的"新文人画"[19]主要渊源于古代文人画，它是南北两京的一批青年画家在疏离写实传统并审视"'85 新潮"的由盛而衰以后，以提高文化品位和回归本土的现代意识把借鉴的目光投向了明清非正统文人画并寻求蜕变的产物。一般特点是避开超负荷的教化与抗争功用，以现代观念选择文人画传统，通过历史的或自然的母题阐释，表达超越现实功利的文化精神和人生感悟，重视个体性、抒写性和随意性。所画作品或貌拙实巧，而亦文亦质，或以俗为雅，而亦庄亦谐，差不多都是追求超越精神或游戏笔墨的小品，虽并非没有创获，但也受到了严肃艺术家的非议。

与上述各类水墨画脱胎于古代和现代中国传统不

同，理论家称述的“新水墨画”主要渊源于西方现代主义艺术。它是许多年轻画家突感置身于中西文化的激烈撞击中而怀着现代化的愿望运用水墨材质以西方现代艺术改造传统的产物，是在逆反心理或矛盾心理下为艺术创新所进行的真诚勇敢而又有待成熟和自觉的探索与试验。

这类水墨画形态极多，但亦有相近的特点。一般而言，通常都不受水墨画常规的限制，勇于强化主体意识与个性意识，扩大审美领域，表现人类感觉的丰富性和以往被中国绘画传统挤压或遮蔽的思维空间与感觉空间以及潜意识，同时也尝试以往水墨画弃置不顾的美感范畴和不曾使用的艺术语言、材质媒体与制作手段，其优秀者大体反映了新水墨画的敏感性、突破性和超前性。

但是不少新水墨也存在着盲目性和不成熟性，一种情况是离开精神内涵的形式探索，盲目地移植，挪用尚不理解的西方现代主义的艺术语言、视觉图式与风格形态，一味求新求异，导致了“为赋新诗强说愁”的浅薄。另一种情况是忽略艺术特征的文化批判，视艺术创造为观念或感受的被动载体，终至削弱乃至丧失了水墨画艺术语言的独特魅力，甚至造成了作品艺术语言的不可沟通性。

实际上，作为一种过程而存在的新水墨画，必然是在模仿中创造，在破坏中建构，在认同洋人中发现自我，在克服盲动性上走向成熟，因此它也在不断分化，或成为其他现代中国水墨画形态中的新鲜血液，或在中西融合贯

通中自创一派，或者仍在新水墨画中去探索。

七、百年的经验与未来的展望

20世纪以来的中国水墨画，在社会变革思潮激荡中经历了一次又一次的讨论与实践，一次又一次的反思与开拓，一次又一次的取向不同的借洋兴中、借古开今与融合中西，如今就总体而论，已经变成既非古代又非西方的中国式的多种多样的现代形态了。各种现代形态的发展，又一直与中国近百年的国运民情紧密地联系在一起。这种联系是：已被船坚炮利证明落后的中国为富强自立必须学习西方文化，在没有充分富强足以抵御西方文明的威胁之前又必须以伟大的传统维系民族自立焕发民族精神。不是谨遵古法一派完全失去了欣赏价值，完全失去了传统精神，而是它没有创造力，没有与变革中国社会同趋的现代意识、现代感觉。它的欣赏者在社会剧烈变动的年代只在于希望"天不变道亦不变"者那边。不是全盘西化一派没有现代意识，没有在艺术上探索成功的可能，甚至它在今后也会继续出现，然而由于从根本上脱离了民族土壤，丢失了民族精神，故在中国域内难于有很大的发展前景。

借洋兴中、融合中西与借古开今三种类型之所以在近百年获得发展，并不在于全面地包孕了中西传统，或者全面地发扬了中国传统，而是在于用现代的眼光，依现代

化不同方面的需要，在两大文化的碰撞中，按照求同存异的方向对中西传统中有生命力的部分加以选择改造和变异。这种选择改造变异以至于重组，涉及了艺术精神层面和艺术语言技巧层面，或者是中国精神驾驭经改造变异的中西传统的语言技巧。如借洋兴中型的水墨写实，即是以传统经世致用的人文精神驱遣具象语言的形似写实技巧；或者是以本质相通的中西艺术精神驾驭经化合而集成的中西传统语言技巧，如融合中西型的彩墨抒情，即以陶冶性情净化物欲的相通精神遣用类印象准抽象语言的变形表现技巧；或以中国现世精神驾驭经纯化升华的古代与民间的语言技巧，如借古开今型之水墨写意，即以现世所需的天人合一精神或返朴归真的精神发挥具象与抽象之间的写意技巧。如今三种类型生成发展的条件并无根本改变，故此今后仍会在中国水墨画发展的总格局中获得应有的位置。不过相对于中西的交流而言，融合中西型会受到更大重视；相对于培养民族意识而言，借洋兴中型与借古开今型亦有其用武之地，尚未获充分发展的其他融合型水墨画，随着现代生活需要的展开，其中饶有民族精神和中国情味者亦当有更多的观者。

上述借古开今、借洋兴中和融合中西三种类型，在近一个世纪中同样存在着升沉消长。造成某一种水墨画升沉的原因也不只一个方面，但每种水墨画都有其最便于发挥的主要功能，对于社会整体而言，功能的直接与间接，长效益与短效益，与社会变革急需与否的程度，都会

造成机遇与选择的对接。这种机遇与选择的对接，便是一种类型充分发展的条件。条件获得者既可能在严守艺术规律的前提下利用时机，去推动这一类型水墨画“致广大，尽精微”的发展，取得前所未有的长足进展，开拓出一种中国现代水墨画的新疆土。也可能因忽视艺术之为艺术的本质，在不胜重载中失去自由创造力，成为艺术家缺乏感兴的某种观念或口号的载体而丧失生机。未被历史充分选择为主流的类型，如果确属洞察到艺术本质和功能的另一方面又不脱离民族魂魄，肯于寂寞耕耘，从中国水墨画走向现代的致力，迟早会有机遇出现，并在机遇出现后发挥始料未及的作用，也许已是“人亡业显”，而开拓者的功绩将通过后继者而彪炳于史册。

通观近百年来出现的各种水墨画形态，还可以发现，凡属一种新形态的确立都离不开特有的视觉样式，都离不开与一定材质媒介相表里的艺术语言，都面临着两个互相矛盾又必须统一的问题。一是水墨画的现代化理应反映现代生活引起的视觉观念的变化，否则便很难与传统水墨画拉开距离。为此，就需要水墨画家在观察感受生活中积累因科技发展所开拓的视觉经验。二是走向现代的水墨画仍然必须使用由水墨画的材质功能所制约的视觉语言，否则，就混淆了画种，可成为很好的现代画，却不是水墨画了。为此又需大胆而妥善地解决与材料相联系的艺术语言的因革承变问题。传统的水墨画依赖毛笔、宣纸、水墨、植物色与矿物色的相互生发，形成了与民

族心理结构艺术思维方式相一致的笔墨语言，描形状物略在具象与抽象之间，传达情感意蕴则精微超妙。不去继承它的基本经验，就等于一切要从零开始，不去变革它和丰富它，又无法去适应视觉观念的发展而无所作为。近百年来各种类型的出色画家都是在谙熟传统笔墨语言规律的情况下，通过挖掘原材料工具的潜能或补充以新的材料工具而实行笔墨语言变革的。可以看到，借古开今的画家并非绝对不补充新材料新工具，但他们的着力点是努力发掘原材料工具在交互作用中尚未被认知的潜力，而强化笔墨语言的一些方面。齐白石之加强色墨对比，黄宾虹之"七墨法"与半抽象的点线交响，潘天寿之时或纸卷代笔与其笔墨构成，莫不如是。借洋兴中与融合中西的画家，往往在材料与制作方法上更多开拓，但其中高手尤注意于这种开拓中对西方艺术语言的转译、改造并按中国艺术精神重组，如果说徐悲鸿、蒋兆和以线描和皴擦转译了西方写实语言，那么吴冠中与台湾的刘国松在扩大材料与方法上相近又不同的努力，则既在一些方面解放了笔墨，又在转译西方现代派艺术语言的同时自成语言系统，以表现中国式情韵。上述种种经验都可以启发未来的水墨画家，尤其是只在材料工具上下功夫，笔墨中东拼西凑造成艺术语言驳杂的人们。不应忽视，水墨画毕竟有着不同于非水墨画的边界，本世纪以来，先行者们对此投入的心思才力几乎已使后来者手足无措，我想未来也许有人对已有的水墨画语言进行解构和重组，

那也很可能是一条新路。

本文系作者在1994年台湾省立美术馆举行的《现代中国水墨画学术讨论会》上发表的论文，此次发表略有删改）

注：

① 方行等编《中国高等艺术院校简史集·中央美术学院》，浙江美术学院出版社，1991年。

② 参见中国画研究院编《中国画研究》第6辑，江苏美术出版社，1990年。

③ 王世贞《艺苑卮言》，引自俞剑华《中国画论类编》（上），中国古典艺术出版社，1957年。

④ 见康有为《万木草堂藏画目》，石印本，1917年。陈独秀《美术革命——答吕澄》，载《新青年》第6卷第1号，1918年。蔡元培《以美育代宗教说》，载《新青年》，第3卷第6号，1917年。《在北大画法研究会演说词》，载《北京大学日刊》1919年10月25日。《文化运动不要忘了美育》，载《晨报副刊》1919年12月1日。

⑤ 陈师曾《文人画之价值》，1922年印行。

⑥ 陈师曾《文人画之价值·序》，1922年印行。

⑦ 蔡元培《25年中国之美育》，载《环球中国学生会25周年纪念刊》1931年5月。

⑧ 徐悲鸿《中国画改良论》，载《绘学杂志》第 1 期，1920 年 6 月 1 日。

⑨⑩ 林风眠《重新估定中国画之价值》，载《APOLLO》(《国立艺术院月刊》)第 7 期，1929 年 2 月。

⑪ 徐悲鸿《当前中国之艺术问题》，载《益世报·艺术周刊》第 45 期，1947 年 11 月 28 日。

⑫ 林风眠《致全国艺术家书》，收入《艺术论丛》正中书局，民国 25 年。

⑬ 鲁迅《且介亭杂文·木刻纪程小引》，1934 年。

⑭ 黄宾虹《论中国艺术之将来》，载《美术杂志》第 1 期，上海良友图书印刷公司，1934 年。

⑮ 徐悲鸿《西洋美术对中国美术之影响》。

⑯ 又称“当代浙派”，见林锴《当代浙派水墨人物今昔观》，载《美术》1993 年第 8 期。

⑰ 见李小山《当代中国画之我见》，载《江苏画刊》1985 年第 7 期；《中国画存在的前提》，载《美术思潮》第 7 期，1985 年 9 月 20 日。

⑱ 潘公凯《绿色绘画的略想》，载《美术》1985 年第 11 期。

⑲ 参见拙文《大陆新学院派与新文人画的兴起》，载《雄狮美术》1990 年 5 月号。

原载《美术研究》1996.2—3

论近代中国书法

具有悠久传统的中国书法，在19世纪末以来的社会与文化变革中，逐渐以有别于古代的精神意蕴和风格形态步入近代。直接投身社会文化变革或感受时代风云的书法家，不断吸收新机，有选择地吐纳书法遗产，以借古开今的形式重新整合传统，有效地推动了书法艺术的发展，使之在本世纪八九十年代之交有条件进一步走向现代。

回顾近代中国书法的演变，可见有三个问题直接影响着书法认识与实践的轨迹。一是尊碑与崇帖的升沉，亦即主要以师法北魏碑碣乃至秦汉刻石的碑学为另辟蹊径的桥梁，还是以着重取法“二王”为主的帖学为超越前人的舟楫。二是实用与审美

的分合，亦即是从文字记录语言的功能出发追求书法实用性与艺术性的统一，还是把书法视为可以疏离文字记录功用而发挥创造的视觉艺术。三是天然与功夫的辨证，亦即是为冲破旧有规范而任情尽性，以天然胜功夫，还是为充分发挥超今迈古的创造才能而在旧规范中脱胎新规范，以功夫求天然。围绕上述三个问题，清末以来的不同时期都出现了足以标志近代书法演进的代表人物，本文即拟通过阐释几位具有代表性的书法家概述近代中国书法艺术的发展变化。

自上个世纪后期至本世纪30年代，是近代中国书法演变的前期。这一时期之初，宋明以来师从"二王"墨迹翻刻本的帖学已呈衰微，其中的楷书（真书）因蜕变为"乌方光"的馆阁体而尽失生机。乾嘉以来，碑志特别是魏碑的大量出土，为楷书冲破呆板而修饰的馆阁体束缚提供了有益的参照，阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》（1849）、包世臣《艺舟双楫》（1855）和刘熙载《艺概》（1783）等书法理论著述对碑学的阐发与倡导，西方列强问鼎下民族自强意识的高涨，最终酿成了以雄强恣肆的书法审美理想为依归的潮流。出帖入碑，化帖入碑，成为一时所尚。先是北碑式楷书的盛行，接着也导致了篆、隶、行书一样地追求力之美，赵之谦的楷书、康有为的行书与吴昌硕的篆书最有代表性。

赵之谦（1829—1884），兼有仕途蹉跎的文人与职业书画篆刻家的双重身份，书工四体，尤擅楷书。他初学颜

真卿，后来接受包世臣的碑学理论，转习北碑。当时人学北碑，往往取法外露锋芒的龙门造像，他则得法于内含筋骨的郑文公碑。所写楷书，能力矫馆阁体的平板无力与规行矩步，又在欹正相生的体势与丰厚圆畅的用笔中突出了遒媚多姿之美，既反映了一个不得志文人内心的怫郁昂藏，又体现出鬻艺为生者的雅而偕俗。作于1870年的《五言联》（故宫博物院藏），结构宽博跃动，行笔方中带圆，合雄丽与婉畅为一，极有代表性。这种雄中求媚，变古从俗的追求也反映在他的篆、隶书和行书中。从此前一年所书的《四体书屏》（上海博物馆藏）可见，其篆、隶书出自邓石如与吴让之，但在两家的浑厚沉挚或文雅静美中注入了活泼与姿媚，故更觉婉转多姿。其中行书虽非上选，即也流露出不刻意求工而任其自然的趋向。在清末的北碑书家中，他开始把市民好尚结合到文人意气之中。

康有为（1858—1927）不但开创了北碑意味的行书，而且把崇碑的理论提到了历史进化论的高度。他作为多次科举不第的士人和终于推动了维新变法的领袖，在变法主张未得实现的1888年，写出了《广艺舟双楫》[①]，明确指出："书法即治法，势变略同"、"开新胜守旧"[②]，把变法主张贯穿到尊碑卑唐的书法理论之中。他的书法初受馆阁体影响，继之师法唐人，自皈依北碑后，则以《石门铭》为主，上追秦汉，下及晚近，广取博采，据说亦得益于《千秋亭记》与陈搏书联。他的行楷书与行书虽未达到他理

论认知的高度，但毕竟形成了体势开张笔法纵逸的独特风貌。他那不拘小节而气酣势强的书法，绝无着意仿效北碑者的崭截刻露，也无赵之谦化古从俗的流美作态，而是显现出一位政治改革家的广阔胸襟与充沛活力。如果说，《书法轴》(故宫博物院藏)呈现了康氏的一般面目：结字收紧中宫又伸手放脚，在紧缩中产生膨胀开去的张力，使笔不求晋唐行楷的左低右高，而是取篆隶笔意的曲中求直和极其势而去。那么，《七言联》(香港中文大学文物馆藏)则不但显现了"体壮茂而宕以逸气，力沉着而出之涩笔"的造诣，而且更在题跋中表现了以北碑为主集北碑南帖汉分秦篆周籀之大成的雄心。

吴昌硕(1844—1927)更以北碑派复古为更新的精神灌注于篆书的别开生面，开拓万古，推倒一世。他出身于乡村的耕读之家，虽曾做幕并任一月安东令，但终于成为卖艺为生的职业书画篆刻家。后半生尽管活动于被称为十里洋场的上海，却不曾忘记自己"一耕夫来自田间"[3]的本色。他的书法始学颜真卿，继学钟繇与汉魏碑刻，30余岁在苏州友人处获得石鼓文拓本，喜其气势郁勃，味厚神酣，遂以之作为超越魏晋直追太古的书法进学之阶，数十年沉浸于此，并与绘画刻印相参并悟，逐渐领悟到"今人但侈摹古者，古昔以上谁所宗？诗文书画有真意，贵能深造求真通。"[4]融汇贯通后的吴氏在60岁以后的书法中发挥了"自我作古"[5]的原创精神，学古而用，独抒个性，以我为主，整合古法，在"古人为宾我为主"[6]的艺术创造中表

现出一种雄强朴茂立足千古的永恒精神。他61岁所作的《石鼓文四条屏》(上海画院藏)已从石鼓原刻中化出自家精神体貌,古厚朴野而神严骨峻,参差错落又雄猛恣纵,点画铿锵,劲气勃发,已把胸罗万象的文人修养与耕夫的朴质结合起来。此外,吴氏亦擅于在苍浑豪迈的行书中融入其石鼓文的酣畅、朴拙、雄肆与生辣,使小幅书札如《致沈石友札》(荣宝斋藏)也不乏情随笔转而气象万千之势。

自30年代至80年代,是近代中国书法演变的后期。这期间,始而碑学大兴,高扬个性的雄杰书风占据了书坛的主流地位。同时也出现了两种偏向,一是不少书法家相对更重视个性的表达而疏离了有便于记录语言沟通思想的实用功能,于是在改革文字便利民众的呼声中,探寻切乎日用不伤美观的规范性书体引起了有心人的关注,在碑学楷书上卓有成就的于右任于是由碑返帖,致力于草书标准写法的研究。二是某些碑学书家的纯任天然与专务雄肆,既缺乏积淀在帖学中的技巧,又忽略了书法审美类型多样化的可能,蕴藉秀美和虚灵宕逸的风格殊少有人问津。这种偏向导致了帖学的复兴。重振帖学的书法家,多以良工苦心深究笔法技巧,以功夫求天然,发学养于翰墨,或以恬静优美的行书为时所称,或以空灵超妙的草书声名远播,沈尹默及其后的林散之最有代表性。

出身西北农家的于右任(1878—1964),是一位追随孙中山投入辛亥革命并长期官居高位的政治家。他的书

法脱胎于北碑，在壮年的戎马倥偬中，仍“朝临石门铭，暮写二十品”⑦、“洗涤摩崖上，徘徊造像间”⑧。他发现，出土的魏碑原石，在雕刻之前也是先用笔蘸朱写出，并非如刻出后的棱角宛然。为此，他虽以魏碑立基，却能于碑中见帖，刚中寓柔。所作楷书，取势跌宕而奇正相生，布局疏朗而点画雄秀，笔简形美，气格雍容，足以表现其西北人的雄放气质以及其出将入相而不失学者风度的胸襟雅量。中年以后，于氏兴趣转入草书，但因从魏碑入手，故草书点画使转亦别具风味，大约作于他中年的《五言联》（上海博物馆藏）并非经意之作，却在魏碑体的楷书中揉入了草书的使转，宽博大气，荒率不羁。于氏作为民主革命的元老，他对于书法的实用便民功能，十分重视，从30年代初，即回应文字改革的潮流致力于标准草书的研究整理与书写，由碑入帖，博采旁搜，删繁就简，以“易识、易写、准确、美丽”为原则，曾说“今者世界之大，人事之繁，国家建设之艰巨，生存竞争之剧烈，时之足珍，千倍于往昔”故需“广草书于天下，以利制作而新国运”⑨。然而近代以来书写工具的改变，导致书法记录功能与审美的疏离，使于氏的标准草书未能畅行。这也是他始料未及的。

50年代以优美的王派行书成为帖学旗帜的沈尹默（1883—1979），青年时代曾是五四运动中发表白话诗并编辑《新青年》的文坛先进，可是开始在书法上他却未能免俗，所作行书颇受黄自元所摹《九成宫》的束缚。由于友人陈独秀的当头棒喝，他才改弦易辙⑩，一度研习北碑，

并穷究笔法理论，在点画使转上狠下苦功，以褚遂良为由碑返帖的突破点，认真钻研晋唐宋元名家墨迹，而以发展“二王”风范为己任。随着碑学书法的消沉和他本人王派书法造诣的日深，在五六十年代沈氏已成为复兴王派秀美书风的中心人物，讲求法度技巧，发生了广泛的影响。他的书法以真行为主，尤擅行书，极重法度而蕴藉风流，所书《杜诗团扇》(《沈尹默法书集》)秀雅、安闲、朗润、静美，表现出对二王派书法规范的随心所欲而不逾矩的造诣。60岁以后，他更能参以狂草和章草笔意，在秀逸深静的行书中融入清苍浑劲的意味，渐脱王派体格，在艺术上达到了一个新的高度，从1963年所作《书鲁迅诗》(《沈尹默法书集》)，可见一斑。

林散之(1878—1989)是帖学重振后在草书上取得卓异成就的书家。早年他致力于诗、书、画三绝并进，50年代才专意于书法，至七八十年代则大器晚成。他的书法从学习唐人入手，上追汉魏，下及宋元明清，虽曾临碑，但终于出碑入帖。60以外更专攻草书，“以大王为宗，释怀素为体，王觉斯为友，董思白、祝希哲为宾”[11]。由于他在黄宾虹的点拨下，深切领悟了线条笔法与墨法虚实的真谛，善于以画入书，既精于点画线条的柔中见刚，收而能放，流走而挫折，又妙于墨法的干湿变幻，饱满处不惜涨墨淋漓，幽淡处又如画中皴擦，开创了一种更具精神性的面目，虚灵秀劲，反映了时代审美更加激越多变的一个侧面。1979年他的《书怀素诗》(《林散之书法选集》)笔姿灵

动而跌宕，墨气似燥而实润，行气畅达而跃动，可谓云烟满纸，一片神行。90岁的《五言联》(江苏省美术馆藏)，则是其行书里巧拙互用无法之法的代表。

通过上述几位重要书法家的探索与成就，可以看出，近代中国书法的发展中碑学与帖的升沉、功夫与天然的互动，实用与审美的合分，始终围绕着如何选择传统以冲破旧规范，表现新精神，又如何在冲破旧有的束缚后为探索新规范而整合传统，使与工夫凝结为一的有用技巧表现新的时代气息，同时发展出分属不同审美类型的多姿多采的艺术风格。在这个过程中，可能因为书法记录语言的实用功能逐渐为硬笔乃至电脑所接替，因此书法艺术日益与原有的实用功能疏离，书法已不再是所有知识人的专长之一，它越来越专业化，但兼长书画的艺术家的以画入书却为书法艺术开拓了新的前景，80年代以后日趋明显。也许这预示了中国书法在走向现代中的一种趋向。

注：

① 见《康南海自编年谱》，中华书局，1992年。

② 康有为《广艺舟双楫》，见《艺林名著丛刊》，北京中国书店，1983年。

③ 吴昌硕任西泠印社社长时自撰联曰："印讵无源？读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派，社何敢长？识字仅鼎

弄瓠觳，一耕夫来自田间”。引自钱君匋《略论吴昌硕》，收入《回忆吴昌硕》，上海人民美术出版社，1986年。

④⑤ 吴昌硕《岳庐集·刻印》。

⑥ 吴昌硕《岳庐集·天池画覃溪题一亭并临之索赋》。

⑦⑧ 均为于右任墨迹自书诗。

⑨ 于右任《标准草书·自序》，上海书店，1983年。

⑩ 马国权《沈尹默论书从稿·学书丛话》生活、读书、新知三联书店，1981年。

⑪ 林散之《林散之书法选集·自序》江苏美术出版社，1985年。

原载《世纪的转折、20世纪中国艺术中的传统与现代性》，美国高根汉姆博物馆，1998。

花鸟画百年回顾

中国的花鸟画，源远流长，发端在魏晋六朝，极盛于五代两宋，其后又有发展变异，至清后期而式微。近百年来，随着中国社会结构与文化形态的变革，花鸟画也发生了前所未有的变化。在20世纪即将结束之际，回顾百年来花鸟画的演变，可能总结出超越前人局限的经验，促成下个世纪的花鸟画坛更加绚丽多彩，也更加有助于提升人们的精神境界。

传统的积淀与衰变

在古代中国漫长的历史进程中，代代花鸟画家在反复的艺术实践和理论致思中，积淀了通过描绘动植物以展现民族文化思想与审美意识的

丰富经验，以“外师造化，中得心源”为基本追求，造就了精工细丽的“工笔”和潇洒洗炼的“写意”两大样式，奠立了重视“移生动质”（即捕捉对象特质与生命）的“写生”传统，崇尚表现“登临览物之有得”（即审美感受）的“寓兴”传统，后来又形成了讲求像书法艺术一样地抒写性情与个性的“写意”传统。锤炼出淡化空间、纯化形象、强化意趣、突显格律、融入诗情并化入“书势”的艺术语言。推出了典丽精美的“双勾设色”，纯以彩色图之的“没骨”，洗尽铅华的“白描”和“运墨而五色俱”的“水墨”体格。创造了无以数计的优秀作品，构筑了一个万物自得生态平衡而且灿烂和谐或清雅高洁的精神家园，在世界艺坛上独树一帜。

然而，这一历史悠久的美术品种在走过其古典高峰期之后，仅知拾取古人皮毛的浅学者流，离开了以造化为师，抛掉了“世情”、“时序”的感悟，守法而忘理，执鱼而弃筌，一味以前人成法为圭臬，不事原创，无所作为。自清代中期之后，已经基本上失落了优良传统，丢掉了花鸟画艺术语言的原有生命力而发生了衰变。具体表现为：形象平褊畸形化，造意空疏象征化，画法公式概念化，诗情、书势亦离开了辅助视觉表现的中心而单摆浮搁化，酿成了花鸟画的一蹶不振，至晚清更衰颓已极。一场花鸟画的变革，也便在上世纪末开始了。

前期变革的取向与曲折

此际，正值西学再度东传。中西文化的并陈与激荡，造成了西方文化艺术对中国文化艺术的冲击，反弹与融汇，迫使中国画家不得不在中西古今之间斟酌取舍。一方面导致了革故鼎新派对传统弊端的不无夸大的批判和对西画有选择的引进，另一方面也刺激了重振传统派为振奋民族艺术精神对优良传统的发扬光大。远在本世纪初叶，便围绕着中国画的发展出现了三种不同的取向，一直延续到70年代。无疑，这种艺术文化的取向之别，集中反映在人物画上，其次是山水，而在花鸟画领域也有一定程度的表现。

一种取向可称为引西益中。引西益中者充分看到了清末以来中国画脱离生活因袭古人造成的衰敝，企图在大体保留原有花鸟画形态的方式下，在造型和空间处理等方面引进西方写实主义，使之与“精于体物”的宋画传统相结合，同时借助书法题词的点醒，表现关心国运民生的旨趣或和平生活的愿望。这种经过改良的中国花鸟画以写意为表而以写实为里，呈现了有别于前人的面貌。代表性的画家画派主要有徐悲鸿肇始的水墨写实派和“二高”(奇峰、剑父)、“一陈”(树人)开创的“岭南派”。徐派花鸟画力矫末流文人写意花鸟画的空疏恣意与不求形似，着意于以形写神和笔墨为造型服务，深知真放在精

微,却未尽笔墨节奏的传情效能。岭南派的花鸟画大致与徐派相仿,不过因借径日本而引进西法,所以较重视光影效果,其笔墨表现时或失之狂放而少内蕴。

同样引进西法写实技巧的花鸟画家,还有工笔领域的刘奎龄和马晋,他们可能受到康有为推崇郎士宁的影响,把郎氏描绘动物毛羽精微的写实画法引入了工笔设色的动物画,但在补景花树的画法上保存了传统花鸟画的较多特点。前者尤能在发扬"写生"传统的基础上吸收西方色彩的统调,创造和谐统一形神兼至的境象,发展了中国的畜兽画。然而和徐派、岭南派的花鸟动物画比较,在扩大动物画题材上容或过之,却缺少在时代风云和国运兴衰中汲取"寓兴"之源的旨趣,未能在花鸟动物画的精神内涵上超越前人。

另一种取向可称之为融合中西。如果说引西益中者重视花鸟画的真、善与理,那么融合中西者便更重视花鸟画的真、美与情。代表人物是林风眠及其后继者。林氏把包括花鸟画在内的一切绘画都看做是沟通情感安慰人生的凭借,虽然也像水墨写实型画家一样力矫晚清花鸟画的脱离造化远离人生的倾向,重视写生的基本训练,但在创作中则不以逼真地再现客体花鸟为要务,而是致力于提纯物象的光色线形以发抒内心情感。为此,他把西方19世纪以后注重主观表现的静物画的夸张变形与中国民间美术的不拘成法真情发露合而为一,并在主观表现与传统绘画的抒情写意上寻求融合汇通。其彩墨抒情

式的花鸟静物画从构图塑形到笔墨用色都拉大了与传统工、写花鸟画的距离，却在刷新视觉样式的同时依然在一定程度上表达了中国式的精神内蕴。

再一种取向可称之为借古开今。这种取向广泛表现于大、小写意、工笔设色和白描领域，虽出新意于法度之中，而画法面貌则去古人未远。借古开今的各家各派成就大小不一，却无不厌弃清末花鸟画的因袭模仿，为了在欧风美雨中弘扬民族文化精神，乃分别继承发扬近乎失落的"写生"、"寓兴"与"寓意"传统，绕开文人画与宫廷画合流的清代"正统派"，"择取中国遗产而融合新机"，即使略参西法的造型与色彩，亦不忘从整体上拉开中西绘画的距离。

其中写意花鸟的卓越代表是吴昌硕、齐白石和潘天寿。三家发扬了上古民间书法篆刻艺术家的原创精神，光大了青藤、雪个、石涛、"八怪"独抒个性的传统，以"奥理冥造"的艺术时空，妙在具象与抽象之间的形象，笔墨韵势的独特张力，驰情千古或寓兴田园的诗情，强化了大写意花鸟的表现力。在工业文明导致物欲膨胀精神支离的条件下，吴氏以气胜，歌颂了心中花鸟世界的雄艳苍劲和历劫不磨的永恒生命力；齐氏以情胜，抒发了普通百姓爱乡土爱家园的真挚而丰富的感情；潘氏以理胜，营造了天高地阔奇倔自强的崇高景观。三家各有传派，影响甚广，除早夭的陈师曾外，大多未能青出于蓝。尽管齐白石创造了工笔草虫与大写意花卉结合的体貌，但仍像吴、潘

一样被列入大写意花鸟画家。至于小写意花鸟画中借古开今的高手，则以王梦白、王雪涛、汪慎生、郭味渠、唐云等最为著名。他们大多继承了清代个性派中情趣盎然雅俗共赏的传统，由华新罗入手，上溯陈白阳、周之冕，下参任伯年等家，甚至旁学孙隆的逸笔没骨，作风生动活泼，富平常心而多生趣，并且在造型的多姿、运笔的多变和用色的新艳和谐上又开生面，然而尚欠深厚内蕴。郭氏则以花鸟与山水结合、白描与点笔结合，在风流儒雅中时见新意。

工笔花鸟画的突出代表，主要有北方的于非厂、江南的陈之佛和八闽的陈子奋。他们均从清代常州派末流花鸟的轻薄无神中挣脱出来，直接取法前代优秀传统，并重视对花写照，为鸟传神，卓然自成一家。于氏的双钩重设色花鸟画，起步于陈老莲，上溯两宋院画，重写生，尚形神，坚骨法，浓色泽，形成了浓丽有骨的风格，表现了繁茂向荣的生机，重振了两宋花鸟画的“写生”传统。他与张大千联手培养的俞致贞和田世光则发展了于派艺术。张大千亦善花鸟，亦由陈洪绶上溯宋人画法，但风格清雅隽秀。谢稚柳的工笔花鸟与张大千同调。陈之佛的双钩淡设色花鸟，把日本画的清丽和谐，宋元花鸟画的超逸风神、岭南“二居”（居廉、居巢）撞水渍色的自然生动融为一体，不求力足色艳，却在“疏淡含精匀”的风格中，构筑了宁静高洁而耀动生机的意境，悠情远思，沁人心目。陈子奋的双钩白描花卉，取法陈老莲与任伯年而洗尽铅华，以

书法篆刻的造诣提高了白描的应物象形能力，变元人温雅的白描体格为富于生气的样式，颇受徐悲鸿的好评。然而大体仍在旧花鸟画的框架中出新。

上述三种取向中，以借古开今者出现最早，画家亦较多，以引西益中者得时而昌，在四五十年代以后声望日增，对另外两种取向的画家亦发生了一定影响，共同奠立了20世纪以来的花鸟画新传统。然而自对花鸟画功能的片面强调发生作用以来，依然不无前进的花鸟画开始滋生若干偏向，片面看待取材，个性发挥削弱，创作思维单一，丰富内心世界展现受阻……。这些偏向又在10年"文革"的雨狂风骤中因违背艺术规律地强化功利意识而加剧，使花鸟画的发展出现了大的曲折。

新时期的探索与开拓

进入新时期以来，通过创作思想上的拨乱反正，纠正了花鸟画功能认识上的偏狭，突破了创作模式的单一，艺术个性得到强化，表现精神生活趋于丰富。西学再次东播所引起的中国画大讨论，对整个中国画坛并非毫无负面作用，但对花鸟画家而言则进一步开阔了视界，活跃了思想，对第二、三代花鸟画家影响尤著。他们开始更自觉地反思古代传统和近现代传统，更全面系统地了解西方绘画，接受举世呼唤自然保护的感召。适应社会主义市场经济下人们精神生活的需求，积极拓展花鸟画中的精

神空间，大胆地试验艺术形式，向西方现代绘画吸收，向遗忘了的古代传统寻根，向历久而弥新的民间美术求索，于是形成了现代花鸟画多角度多层面探索的新局面。

这种新的探索，虽然在文化层面有着以中为体或寻求中西会通之异，但一致重视绘画语言的锤炼与丰富，纷纷把艺术语言的效力纳入了大文化大绘画语言因革承变的总体之中。不仅在语言变异中不同程度地发扬古代花鸟画的“写生”、“寓兴”与“写意”传统，近现代的富于创造性的传统，而且尤注意使花鸟画语言之变更适于现代人精神生活与情感交流方式的需要。为此普遍不再满足于沿袭古代文人画中诗书画结合互补的语言方式，即使仍不废书法题词，也更着意于绘画性的讲求，强化视觉张力，发展直指本心的视觉语言。人们引进西法已不再限于描述性的写实技巧和具象性的变形技巧，而是在具象再现中不同程度地引入表现主义因素、抽象主义因素、超级写实主义因素。对传统的发扬也不拘泥于旧有的格律化程式，而是力图突破原有的造型观、构图式、笔墨律与用色法，营造着更广袤自由的艺术时空，构筑着更单纯强烈的艺术形象，形成着更发挥材质作用的肌理，表达着更真诚更生动也更多样的审美感悟，为历史悠久的花鸟画带来了新的机运，创造了多姿多采而且有别于前人的新风格。

可以看到，不少画家创造新风格的方法是对原有花鸟画语言中象物抒情诸因素进行解析，取其一端，加以强

化，使之发挥尽致，逾越前人。比如，对水墨写意花鸟画中的水痕墨迹，廓而大之，夸而张之，突破原有笔踪，把妙在控制与非控制之间的水墨表现力推向极致；对工笔设色花鸟画中"没骨图"的形色，强而调之，丰而富之，跳出"随类赋彩"的藩篱，把最具群众性的色彩感染力发挥至极；对原属工笔白描花鸟画中的线描勾勒，变而化之，挖其潜力，突破中锋局限，把富有中国特色的骨法用笔导入新境。与此同时，画家们亦着意引入其他媒材、画法与视觉样式，使之融合为一，形成新的架构，重组新的秩序。比如水墨与白描结合，双钩设色与没骨结合，没骨点虱与泼墨、倾水结合，工笔与写意结合，花鸟与山水结合，甚至引入水粉色彩的丰富新艳，丙烯画法的微妙穿透力，版画拓印法的整体概括，雕塑艺术的浮雕感，摄影艺术的近虚远实感，设计艺术的平面意匠，民间美术的意象造型，乃至于西方抽象艺术的情感符号，立体艺术的造型畸变与时空的交错叠压……。

在许多分离、强化与重组的探索中，现已形成若干种比较成熟的面貌，从中又显示出在取象、构境、写情等方面继承传统又超越传统，取法西方又变化融通的一些共同趋向。比如取象更求单纯，却力避孤立静止，除少数参合表现或准抽象的花鸟画家以外，人们已摆脱了利用大片虚白以突出花鸟的旧程式，变指示时空的手法为显现时空的可感性，还往往运用摄影的特写法，山水画构图的"截断法"，不留天地，不过分省略背景，或运用山水画空

间处理的“清浑法”,使物象处于联系与互动中。不但没有削弱花鸟的主体地位,反而“以大观小”地使花鸟生息于应有的生态环境之中。又比如造境依然情景交融,却挣脱了靠题诗、题句而引发联想,也不完全依赖花姿鸟态对环境的暗示,而是十分精意地表现晨光、暮色、月影、露气、风雨、阴晴,抒发作者有动于衷的感受、触动与体悟。为了抒情的精确与细腻,画家们更摒弃了按老程式平均着力的习惯,较善于在清晰与模糊的对比转换中表现情感的流动。

尤为值得注意的是,一些画家已变写小情小趣为构筑宏阔的意境,画庭园花卉之美而不局囿于一花半叶之趣,而能够于芥子中见大千;画山乡花鸟之丽,亦不止于自由野逸之情,而是放眼于雪野沙原与原始森林,表现大野雄风强悍瑰伟的奇情,讴歌原始花树幽深丰茂生生不息的哲理。这种似乎旨在摆脱城市噪声与环境污染的高旷情怀与全新旨趣,可以说是前所未有的。另一些画家则为了扩大精神家园的精神容量而以种种方式拓展心理时空。如工笔设色花鸟画中,以迁想妙得的手段把接天莲叶化成丘壑无际,以斑渍的妙用点染往日繁华的历尽沧桑。在引入表现主义因素的写意花鸟画中,删略氛围而强化主体,表现冲破具体时空的无限生命力;在略参抽象主义的写意花鸟画中,融入民间美术的造型符号,再造生命繁衍流动的时空。种种不一,却反映了画家们用现代意识观照传统选择提纯遗产的努力。

也应看到，新时期花鸟画毕竟尚处于发展探索中，其不足之处也是难免的。比如工笔和写意的进展有欠平衡，前者似乎胜于后者；对文化精神的纯化与提升，虽已引起注意，却远不如对绘画语言的致力为多；深入生活的采择若与艺术的锤炼相比，前者也尚被一些画家忽略；至于坚持笔墨规范与过于讲求制作的两种认识之争，也还困扰着有欠深思的画家。然而这些问题的解决，必将成为21世纪中国现代花鸟画进一步发展完善的动力。

原载《中国画》1995.4 总69

世纪革新中的传统派

回顾本世纪以来中国画的发展，可以看到，企图以西代中的西化派和固步自封的泥古派，虽然时有表现，却从来没有站住脚跟。真正站住脚跟并获得发展的两大派系，是引西入中力图融合中西的融合派和固本自强着意借古开今的传统派。对于融合派，特别是其中水墨写实一支，向来研究较多，也有充分的评价，可是，对于传统派，一直缺少系统的研究，有之，也仅限于其中成就卓异的大家而已。在迎接新世纪到来之际，如果打算全面地总结百年来中国画的演进，就势必要探讨传统派及其与融合派的关系。本文即拟对此发表一些粗浅而零散的看法，以期引起更多同行的关注与深思。

一

自本世纪初引西入中的融合派出现，借古开今的传统派便成为与之对峙的派系，历经世纪风云，至今犹然。在本世纪以前并非没有融合中西的作品，但局限于少数外籍或受西方影响的画家，势单力孤，未能蔚成风气。但近百年来，融合派发展迅猛，一跃而上，甚至成为左右国画去从的主导力量，传统派则退居到非主流的位置。

这是因为，在两派对峙之初，积弱不振的神州大地已在被动开放后由古代自觉走向现代。领导潮流的仁人志士认为，中国艺术文化走向现代，也像农业文明走向工业文明、封建体制变为民主体制一样，唯一的途径是向先进的西方学习。融合派的产生，正是为扭转晚清正统派绘画的"衰敝已极"而向西方寻求振兴艺术真理的产物。这一派画家几乎全是负笈出洋载誉归来又以不同于传统的视觉观念和创作方法执掌新兴美术教育机构并投入创作的人物，因得时势之利，开风气之先，于是登上了与社会改革同步的美术改革舞台。由于负笈留学和执掌艺坛所赋予的振兴除弊的使命，以及所受中华艺术文化优良传统的沾溉，这一派对西方艺术的引进是依中国国情的需要而决定弃取的，并没有盲目追随西方的新潮。他们不满足于仅仅画西画，而同时也在水墨领域探索中西融合的革新之路，他们力行改革却又坚持"古法之佳者守之，

垂绝者继之”(徐悲鸿)或“一民族文化之发达,一定是以固有的文化为基础”的认识(林风眠),他们自己非传统派却在其所主持的美术教育机构中接纳传统派的贤能,并高度评价其中的大师巨匠。这一切,都标明他们与全盘西化派的判然殊途和与社会变革、文化变革大局的息息相关,因此他们成了顺应历史变革潮流并以艺术形式参于其中的先觉,从而主导了国画演进的大势。

与此同时,借古开今的传统派画家,无论出身于文人还是发端于艺徒,进入本世纪之后,大多成了在新的社会结构中担任公职而兼事绘画的业余画家,或者是设帐授徒亦兼执教美专的鬻画为生的职业画家。他们多数没有留学西洋饱沾欧美雨的经历,少数外出考察留学者也不以绘画为专业,因之归国后不可能成为执掌美术教育并置身变革前列的师首而与社会改革家文艺改革家结成同一阵营中的战友。但是,他们却与广大的国内欣赏者以及他们钟爱的犹有旺盛生命力的优良传统保持着紧密联系。这一派画家之有别于泥古派者,在于他们同样有感于晚清正统派的衰落而志在振兴,同样关心着世情时变而并非完全拒绝外国艺术的良规,更没有迷恋于传统高峰而甘事守成,而是力图增加传统高峰的高度和阔度,但是他们对帝国主义列强的文化侵略有着高度警惕,忧患于“欧风咨人口”(吴昌硕),认为“因文化侵略而尽丧共固有之文化者,则不但国亡而永劫不覆,而其民族亦将无噍类矣”(郑午昌)。为了在古今之变和中西之争中以国画

寄托民族精神，维系民族一致，故强调新从旧出，以为新的国画“新在意，不在形”（金北楼），其创作方法、语言范式均不宜远离传统之轨辙，对西方良规的吸取也必须化入中式的体格之中为我所用。因为这一派在革新上重视意，重视发挥自由创造精神，所以实际上不赞成融合派中水墨写实一支在视觉观念的真实上和形式技巧上的中西融合。也由于这一派不主张远离千百年来积淀下的传统格局而变古为今，所以实际上也不欣赏融合派中彩墨非写实一支以引进西方非写实的视觉观念与传统文化精神中抒情特质的融合。但是由于这一派以山水花鸟为主，其创作殊少有密切顺应历史变革的融合派写实人物的经世致用的效能，不少画家的作品也确实一度吸收新机不甚显著，更未能如融合派各家一样紧跟剧变的时代而刷新人们的视觉观念，因此便在百年中基本处在了非主导的地位，近年仍被误会为不事开拓而自甘延续的类型，忽视了此派画家在延续中的开拓。

二

中国画从古典形态走向现代形态，并不始于本世纪，既早于融合派的出现，更与西学东渐无涉。如果不主观地把中国画的走向现代硬与学习西方联在一起，杜撰出一个西因东果的关系，就不难发现，中国画由古典走向现代的古今之变其实在16世纪已经出现萌芽。彼时与个

性解放思潮和市民文化相依存的个性派文人画的兴起，正是这一古今之变的发端，而文人画中的个性派恰是本世纪借古开今的传统派的先驱。

当代的反传统论者，往往把中国画传统看成僵死不变的封建文人思想的八股载体，殊不知传统在古代也一直在发展变化，其中具有古今转型意义的变化发生在明代中后期。当时的绘画特别是文人画已经一分为二，其中一派的作者多为簪裾文人及其追随者，在创作上也不是毫无创造，但总的倾向是：尚出世，轻感受，尊摹古，重形式，崇法度，讲雅人高致。后来发展为清代宫廷推重的正统派。正统派的出现，其实是文人画的宫廷化，它导致了这一派艺术的生气渐失，八股气日重，至清末已是死气沉沉、颓败已极了。本世纪的社会改革家和文化改革家给以无情的谴责和猛烈的批判是完全正确的。不过值得注意的是，同样从文人画分化出来的个性派，却与此派判然有别。这一派中的画家多为不得志的文人职业画家，他们的绘画创作普遍地尊个性，重抒发，尚入世，师造化，不拘法，讲雅中带俗。明代的徐文长以写意画开其先，陈洪绶继其后，把上述追求从写意画扩及工笔画中。至清初则有四僧及其他遗民画家继续推进，在清中期又有扬州八怪的发展，晚清的海派诸家则把这一派作风带入20世纪，成为现代传统派得以出现的历史渊源。其中海派大家吴昌硕，既是明清个性派的卓越殿军，又是本世纪传统派的开山。20年代在传统派中形成的吴昌硕热，其后

出现的石涛热，无不说明传统派吸收新机所置根的传统并不是清代的正统派，而是背离正统派的个性派。换言之，20 世纪的传统派正是 16 世纪以来的个性派在新的历史条件下合乎逻辑的发展。30 年代的王森然在高度评价吴昌硕及齐白石、陈师曾的现代意义时，便把这一与文人画有关的新进画派的鼻祖追溯到石涛，从一个方面如实地揭示了上述的历史脉络。

渊源于古代文人画个性派的现代传统派，既从吴昌硕开其先路，自然首先在不拘形似的写意花鸟画上表现出非凡的创造力和引人瞩目的成就，然而在本世纪初的五四新文化运动中，却遇到了批判正统派艺术扩大化和以写实主义为国画革新唯一方向的冲击。

五四运动中对正统派艺术因袭摹仿风气的批判，对洋画写实精神的倡导，对古代院画的肖物特点的肯定，有力地破除了对正统派的迷信，扫荡了这一派的流毒，同时也引导了融合派中水墨写实一支的生成。它反映了五四运动力图贯彻的科学民主精神，切中了时弊，其重要的历史意义早有定评。然而这一运动的批判也确实存在着某种片面性和绝对化，比如，把对正统派的批判扩大到对元末以来整个文人画的否定，在提倡写实主义的同时简单地否定了学士派（即文人画派）“专重写意，不尚肖物”，便是缺乏分析的明证。

批判者似乎很少看到文人画 16 世纪以来的分化和个性派的成长，也几乎没有发现院画不得不听命于最高

封建统治者而在思想和创造才能上受到的束缚，似乎认为只有近于西方写实主义的描摹刻画功夫才是优良传统，似乎以为只有以写实的方法或再现的方式发挥认识作用才是中国画改革的唯一方向。这样一来，对正统派的批判实际上已扩展到对整个文人写意画传统的批判，非正统的个性派及其演化而成的传统派亦被殃及。古典中国画的现代化是否只有写实一途，怎样正确认识文人画特别是其中的个性派传统在国画古今之变中的价值，便成了传统派有无必要继续发展的前提。正是在这个意义上，陈师曾在世纪之初提出的理论，有效地支持了传统派的发展。

师承吴昌硕又曾留学日本的陈师曾，对于中国古代以个性派文人画为主的优良传统和西方现代艺术的发展，都有着透彻的了解。作为本世纪传统派的早期代表，他看到五四运动中批判文人写意画传统而提倡引进西方写实主义的主张，实质上是以西方古典写实主义观照中国画优劣并决定其去从的产物。为此，他在《文人画之价值》一文中，援引西方 19 世纪末步入现代以来出现的印象派、立体派、未来派和表现派“不重客体，专任主观”的趋向，从艺术的精神性亦即“艺之为物，以人感人，以精神相应”出发，着重现代艺术“发挥个性”的特点，进而阐发了文人画“首重精神，不贵形式”的要义，以为这一派之所以不拘于形似，甚至“宁荒率毋工整，纯任天真，不假修饰，正足以发挥个性，振起独立之精神”，并且进一步总结

出文人画的四个要素:"第一人品,第二学问,第三才情,第四思想。"这种理论着眼于"发表个性与其感想"而非仅视觉的真实,立足于画外功夫铸成的文化内涵而非仅肖物的写实技巧,拈出了文人画的优秀传统及其与西方现代艺术的共通之处,突出了思想品格与学识修养在中国画变古为今中的重要意义,从而为融合派不断壮大的条件下传统派得以生存和发展铺平了理论认识上的道路。

二

传统派自本世纪之初,便有吴昌硕的创作卓然自立于前,又有陈师曾的理论继起于后,已从实践与理论两个方面奠立了自足发展的基础,接着齐白石被融合派大师林风眠与徐悲鸿相继聘为教授的事件,更标志着这一派在中国画古今转型中不可替代的作用。此后的几十年中,虽然这一派在50年代初的旧国画改造运动中,六七十年代之间的横扫四旧的"文革"中以及80年代中叶反传统的"'85新潮"中迭受冲击,但过后立即更加受到人们的重视,传统派亦在冲击中反思传统,研究西方,在借古开今上取得进一步的成就,并在与融合派的互动中扩展了本派的成就,也对融合派绘画的完善做出了贡献。

由于变古为今的取向之异,传统派在创作上取得的突出成就主要在写意花鸟画和水墨山水画上,在工笔花鸟画和历史题材的人物画上也有成就。集中表现了写意

花鸟画成就的大师是吴昌硕、齐白石和潘天寿。吴昌硕的写意花鸟画虽然起步于富于市民气息的任伯年艺术，但这位深信“诗文书画有真意，贵能深造求其通”的金石书法家，能在国势衰微西风猎猎中，以强烈的爱国意识和创造精神，穷究金石文字之源，领悟古代工匠艺术家那种凿开浑沌、开天辟地的原创精神及其作品之所以“长留太古春”的奥秘，以超越时空而浩气长存的淋漓元气，驱遣来自明清个性派的艺术，发扬其雄放奇倔而洗汰其颓然自放，以单纯的形式，沉厚的色彩、历劫不磨的旺盛活力与浩博峻伟的饱满精神，刷新了写意花鸟画的意蕴，丰富了写意花鸟画的语言，表现了高亢的民族精神。

出身农家而始终不能忘情于昔日家园的齐白石，发扬了自徐渭至吴昌硕以来个性派画家放胆独造和纵横挥写的创造精神，在为万花写照、为百鸟传神中无所依傍又充满赤子之心地表达了热爱生命、热爱和平的深挚感情，在传统写意花鸟画中注入了一般文人笔下少有的生机，并以似与不似之间的造型赋予红花墨叶大刀阔斧或工写结合、相得益彰的更单纯、更刚健也更强烈的笔墨，使个性派的文人画走出了文人的天地，获得了现代的形式。

潘天寿写意花鸟画对明清个性派的突破，很具有学者理深思密的特点。他发展了明清个性派的纵逸，但不求燥动而尚静穆，在静穆而雄阔的境界中追求深沉雄大的格局与“一味霸悍”、“心雄万夫”的永恒而崇高的文化精神。他以野草山花的描写拓展了传统写意花鸟画的题

材，又以特写镜头式的取景放大为天骨开张的构图，在这样的构图中，更以大方大圆、历尽沧桑而坚凝依旧的巨石和清刚藏蕤清气照人的花木禽鸟，表现古所未有的力度与生机，更以讲求造险破险和夸张对比的笔势，笔画与指画并进的手段，丰富了写意画的表现，成为齐白石之后从古典走向现代的大手笔。

黄宾虹的水墨山水画，虽以清初个性派里的安徽诸家筑基，但善于在踏遍天下名山和广览古人名迹中化古为我，尤为关注“道咸中兴”后的金石书法入画的趋向和西方印象派到抽象派艺术语言的纯化，融汇贯通。他的山水画无意描写太具体的实境，也极力避免正统派山水的空泛与僵化，而一意于表现全景山水山川浑厚、草木华滋的蓬勃生意和精骛八极、神游万仞的自由精神，以超越前人的“七墨法”和粗服乱头中的秩序开创了以点线笔墨作多层次半抽象组合的体制，构筑了恍如夜景山水又“黑墨团中天地宽”的独特境界，展现了广大而含浑、永恒而流动的祖国山河的内美，表露了超以象外又得其寰中的东方文化精神。

其他传统派的画家，虽然艺术独创性的发挥可能不如上述诸家充分，艺术成就可能不如上述诸家卓著，但一样在国画的古今转型中，坚持了天人合一的民族文化精神，境意相生、艺文相成的艺术思维方式，高度提炼又状物传情的笔墨语言和雅俗共赏的旨趣，并且在发挥艺术个性、表达独特感受的同时，从不同方面扩大了题材领

域，描绘了具有时代特征的自然风貌和人文景观，以多姿多彩的风格表现了中国走向现代的过程中人们审美意识的新变。

由于本世纪的传统派是在与融合派对峙上和交流互动中发展的，因此，正像融合派的重视写生、讲求高强的写实造型能力，推动了传统派的师造化与工笔花鸟、工笔人物象物能力的提高一样，传统派讲求意境笔墨的精诣也滋养了融合派。如果说创造情景交融的意境的经验，既为李可染那样的写实山水画家所取法，实现了他的“所要者魂”，又为林风眠、吴冠中等非写实的彩墨山水花鸟画家所吸收，强化了他们作品的东方式的抒情气质，那么，写意花鸟画笔墨以独特韵律状物传情的表现力也成了完善水墨写实人物画的有力凭借，新浙派人物画的成熟即以此为标志。

四

传统派之所以能在与融合派的对立互补中取得无可替代的成就，原因是多方面的，但就这一派画家的努力而言，有两点最为重要。其一是十分重视史论的研究，不断深化完善传统派的理论，进而推动了教学与创作。其二是十分注意发挥收藏鉴赏与名迹传播的作用，不断扩展所发扬的优秀传统，并积累了变古为我的历史经验。

传统派中不少大家与名家，都是肯于埋头治学的学

者型画家,在对中国画史画论的系统而深入的研究中形成了不随人俯仰的独特见解,在陈师曾之后,尤以黄宾虹、潘天寿、郑午昌和吕凤子等最为引人注目。潘天寿在1926年出版了《中国绘画史》,黄宾虹在1929年出版了《古画微》,同年郑午昌出版了《中国画学全史》。他们不仅研究中国画的过去,而且也研究中国画的现状,同时还研究中西美术的关系,不断发表论文,申述见解。一些见解与陈师曾一脉相通,如提出"绘画之究竟在神韵,不在形似,在表现情感,不在多写实物,在能超乎象外,神与造物者游,不在拘泥形迹,专事技巧"(郑午昌)等等,另一些见解则是发前人所未发,有力地阐述了传统派中国画抵制文化侵略的重要意义和足以影响西方艺术的潜能。郑午昌指出中国画传统是民族文化的结晶,他在《中国的绘画》(1934)中不但说"中国绘画乃是中国民族因历史、地理、宗教风习等背景而养成的一种特殊的民族文化,此种民族文化的结晶,亦即我民族精神所寄托,永远寄托着我民族不死的精神,而维系我民族于一致",而且严肃地指出"至于因文化侵略而尽丧其固有之文化者,则不但国亡而永劫不复,而其民族亦将无噍类矣。"并据此而批评"中西调合之变"。

黄宾虹则从东方文化对于精神文明的重要价值和笔墨线条抽象意味的世界意义上,论述了中国传统绘画在世界绘画发展中的地位。他在《论中国艺术之将来》(1934)中说:"自欧战而后,人类感受痛苦,因悟物质文明

悉由人造,非如精神文明多得天趣","故有心世道者,咸欲扶偏救弊,孳孳于东方文化,而思所以补益之"。同时他也指出:"泰西绘事,亦由印象而谈抽象,因积点而事线条,艺力既臻,渐与东方契合。"

然而,陈师曾之后最重要的传统派理论,莫过于潘天寿的"两大统系"之说了。远在20年代,潘氏在《中国绘画史》中即称"尝考世界文化发源地,在西方为意大利半岛,在东方为中国。故言西方绘画者,以意大利为产母,言东方绘画者,以中国为祖也。"通过对国外绘画传入我国历史的考察,他在《域外绘画流入中土考略》一文中有力地指出:"原来无论何种艺术,有其特殊价值者,均可并存于人间",进而阐明了反对中西折衷的观点,他强调:"若徒眩中西折衷以为新奇,或西方之倾向东方,或东方之倾向西方,以为荣幸,均足以损害双方之特点与艺术之本意。"至50年代,潘天寿更把上述思想发展为"两大绘画统系"的理论,指出"世界的绘画可以分东西两大统系,中国传统绘画是东方绘画统系的代表。统系与统系间,可互相吸取所长,然不可漫无原则。"主张"中西绘画应该拉开距离",这种全然不同于融合派的理论,持论宏观而妥贴,不拒绝吸收西方的长处,但坚持了以中为主体的方向,从一个方面深化和完善了传统派的理论。

上述传统派各家的理论,除去从文化系统上宏观地确立了中国画传统派的地位之外,对画法论也有许多精到的阐发,但把传统派理论在画法原理上阐述得十分精

辟透彻的还是吕凤子的《中国画法研究》(1959)。作者对于中国画思维中的意象问题的揭示,对于中国画造型的"变相还原法",笔墨线条的源于书法的表情效能,对于用色的假定性的透辟论述,都以现代思维剖析了中西绘画之异,点破了传统派在把握国画特点上与融合派的不同。谢稚柳的《水墨画》则从中国画物质媒材与绘画语言的关系上和流派的承变上深入浅出地总结了历史经验。

上述诸家从宏观到微观,从画史、画理到画法、材料上对传统中国画异于西画的论述,多层面地完善了传统派的理论,并逐渐演化成美术院校中国画教育中的一系列有效措施,如在基本训练上写生与临摹并重,在造型训练上重视结构而非光影体面,讲求白描而不满足于西式素描,在酝酿艺术意象上主张记录形象与形象记忆并重,在课程结构上辅以传统文化中的诗词、书法和篆刻等等,这一切都有效地保证了在融合派居于主流地位的形势下,传统派在承传中坚定不移地健康发展。

传统派中的优秀画家还普遍重视收藏鉴赏对认真把握优良传统的重要作用,不少画家或组织者还是著名的鉴藏家。1910 年成立于上海的"书画研究会",即是由书画收藏家李平书和画家吴昌硕、倪墨耕等联合发起组织的传统派书画团体,大收藏家庞虚斋亦在其中。画家与收藏鉴赏家的合作,使得私人秘藏得以为继承发扬遗产者所观摩,在"古法日淫,俗习竞效,书画一道,遂致每下愈况"(《上海书画研究会章程》)的情况下,创造了在遗产

中探骊得珠的可能。1920 年创立于北京的“中国书画研究会”及其后继组织“湖社画会”,同样重视收藏鉴赏对传统派借古开今的意义,其主持人金北楼、周养庵更促成了古物陈设馆的开办,让画家有条件饱览古代秘不示人的宫廷收藏而有所取法。50 年代,分别成立于北京和上海的两大中国画院,既集中了有代表性的传统派画家,又吸收 书画家与鉴藏家为一身的名家。北京画院第一任院长叶恭绰和预拟担任上海画院副院长的吴湖帆,便是以鉴藏书画驰名的大收藏家。传统派不仅高度重视收藏与创作的关系,而且进一步把视野扩大到公私收藏之外的古代美术遗迹之中,张大千与谢稚柳的敦煌之旅,即最有代表性。

传统派与公私收藏及美术遗迹的密切联系,使这一派画家有条件超越前人的视野,面对真迹名品而深入领略不断发展变异的传统,不再为芥子园画传一类早已走样的所谓古法所束缚,不再为清末正统派对传统的扭曲所遮障,也不再为师门的成法所局限,找回了在正统派风行后早已失落的种种传统,有条件在发扬明清个性派创造精神的同时,对正统派之外的传统广为取法。诸如溥心畬山水之于马、夏传统,张大千人物之于敦煌壁画传统,傅抱石山水人物之取径石涛而上溯晋人,于非闇工笔花鸟之经由陈洪绶而直追宣和画院,王雪涛写意花鸟之以明代院画补益王梦白,吴湖帆山水之渐脱“四王”而直法宋元,吕凤子之取径简笔禅画而出之以篆籀,黄秋园之

出入石涛、石谿、范宽、王蒙而冶于一炉，无不拓展了世纪之初传统派所继承发扬的传统范围，而在更重视“外师造化，中得心源”上，创造了传统走向现代的多种多样的风芒。

充分认识传统派在百年来中国画演进中的价值，总结其经验，丝毫也不意味着低估融合派的成就。在学习西方良规又必须避免全盘西化和继承优良传统又不能抱残守缺的历史情境中形成的这两大派，是相互依存而不可彼此替代的。两派既对峙又互动，既互相吸收又各自独立，才在整体上全面地发挥了艺术的多种功能，才满足了走向现代的国人的多侧面的审美需要，也才使两派按各自的取向发展完善成为可能。在这个意义上，两派在交融中随时注意纯化自己的语言形态和体用关系，就成了从全局上发展现代中国画的需要。但当前的问题似乎是传统派大有融入融合派之中的趋势，一些年轻画家虽也研究取舍传统，但往往不如研究西方用力为多，对传统的解构与重组既离开了对传统体系的总体认识，又不是以对走向现代的中国的感性体验与理性观照为依据，而是借用西方的认识体系与思维方式。因此，深入地研究总结本世纪传统派的经验，可能是世纪之交寻找中国画发展方向中的一个不容忽视的课题。

原载《20世纪中国画传统的延续与演进国际学术研讨会论文集》，浙江人民美术出版社，1997.3。

继往开来　走向辉煌

——工笔画在建国后至新时期的振兴

中国工笔画历史悠久，虽曾走入低谷，但近20年间又获得了突飞猛进。源远流长的工笔画在长期历史发展中形成了什么样的艺术特点和独特传统？何以在一段历史时期内跌入低谷？又怎样在近20年的新时期内取得了复兴与开拓？目前已经走向繁荣的工笔画是否也还存在着一些值得思考的问题？这正是需要创作家和研究者认真总结的。本文即对此略抒浅见。

一

就传统中国画的表现形式而言，自来区分为二。一曰“工笔”，以描绘

精工和擅于设色为长；一曰“写意”，以挥写洗炼和发挥水墨为胜。“工笔”的名称，虽然出现于写意画风行之后，但它的产生却远远早于写意画的兴起。众所周知，已知最早的工笔画，当属战国的《人物龙凤帛画》和西汉的《马王堆Ⅰ型帛画》。前者尚属工笔淡色形制，后者已是长期流行于画坛的工笔重彩体格了。尽管作为丧具的功能左右着构思与表现，然而无论在构图、造型、线描和设色上，还是在驰骋艺术想像力上，二者都已相当成熟，都孕育了中国工笔画特点的形成。

其后，经过汉魏六朝的发展，工笔画至隋唐已达极盛，到五代两宋更进入了全面发展的辉煌期，人物、花鸟和山水都取得了卓越成就，并且发展成工笔白描、工笔淡彩、工笔重彩和工笔没骨等多种样式。中晚唐水墨画兴起之前，工笔画在宫室、寺观、石窟和墓葬中广为应用，一直是画坛的主流，故彼时的绘画又称“丹青”。其后相当长时期内，也仍然是“丹青”“水墨”并驾齐驱，工笔画还吸收了水墨画中的“象外意”与“意外妙”，有了新的进展。甚至在室内观赏为主的水墨写意卷轴画大盛之后，工笔画也依然在宫廷内外杰出的职业画家和优秀的文人画家手中得到一定的发展。相沿至今，它已成为中国画里独具特色并且拥有广泛群众的艺术样式了。

工笔画在长期的历史发展中，含茹中国传统文化的精神，适应中华民族的审美习惯，积淀世代相承的实践经验，不仅一直保持了精细描写又不失于繁冗的艺术形式，

而且形成了艺术创造的鲜明特点。它善于把“应物象形”的具象写实性、“骨法用笔”的抽象表现性与讲求秩序与韵律的装饰性结合起来。具体表现有三：一是象物精纯化。即“应物象形”、“形似而真”，取象精纯，详其所不可不详，略其可当略，高度突出主体，自由措置时空。画人物、花鸟多省略环境铺述，唯存衬托主体的细节。画山水亦缩小乃至不画人物，着力于自然景色的可望、可游、可居。二是着意精神性。即以各种方式凸显作者的道德观念、审美评价与理想境界。画人物在形似的基础上“传神”、“写心”并赋予独特命意；画山水花鸟亦在“图真”、“容势”和“写生”的前提下，寄情于大自然，创造足以引发精神遐想的深远意境。三是表现格律化。即在长期的艺术实践中归纳出秩序化和法则化的程式，用之于布局、造型、运笔、赋色的全过程，以特有的装饰来强化作品的整体韵律。上述特点的形成，又与工笔画变现实为艺术的独特传统密不可分。这一传统的精髓是，在天人合一中驾驭自然，胸罗万象而物我两忘，变功夫为天然而心手双畅。虽工于绘形绘色而尤重“传神”，亦即讲求深入对象的生命状态与内在本质；虽工细不苟而仍有尚意精神，重视品格情操与精神生活的真诚披露。惟其如此，中国工笔画才成为相当长的历史时期内与世俱新又雅俗共赏的艺术。

但是，自从水墨写意画跃居主流以后，因工笔画家大多出身于画工或职业画家而受到文人士大夫的轻视，这

一绘画样式也被目为“匠气”而减少了问津者。少数以工笔画维生或寄兴的作者，既远离了生活自然的观察体验，又在师法相承或粉本授受中以前人的死法为圭臬，遂使清代中叶之后，工笔画彻底走入低谷。走入低谷的工笔画，亦有三方面表现。一曰取象平褊支离化。造型非“不求形似”，实已不能形似，故主体平板呆滞，神弱气微，衬景支离散漫，了无生意。二曰造意空疏肤泛化。立意脱离生活感受，或依旧稿，或闭门造车，并无“迁想”，更少寄托，空泛无物，境意全失。三曰画法公式概念化。不问对象，生套成法，千篇一律，全无个性。这种衰微不振的情况，大约持续了两个世纪，中间虽有郎士宁中西合璧一派，致力于中国笔法与西方“视觉幻象”的结合，然而甚谨甚细，工而无意，被视为“虽工亦匠”，始终未产生较大影响。直到“五四”运动前夜，工笔画依然在低谷中徘徊。

二

在高举“科学和民主”大旗的“五四”运动中，被看做只知摹古又脱离大众的清代“三王”派山水画以至元明以来的文人写意画，受到了猛烈的批判。引进西方写实主义并复兴宋画“精于体物”的精神以改革中国画，成了时代的使命。虽然其主要方面是刷新了水墨画的面貌，特别是推动了水墨人物画的发展，但也成了少数有识者复兴工笔画的前导。只是相对于水墨画而言，工笔画振兴

的步子迈得不大,尽管抛弃了明清以来的空疏萎靡之风,远承两宋晋唐古法而运用自如者有之,近接郎士宁的西法而更加中国化者亦有之,但青绿山水殊少有人问津,人物画继承多于创造,题材亦囿于传统范围,只是在花鸟画方面出现了较新的机运。

工笔画的真正复兴,实际上起步于建国之后,而大成于八九十年代。建国之初,在改造旧国画的过程中,逐渐形成了面向现实生活和走向祖国河山的风气,培植了认同大众趣尚和表现时代脉搏的自觉。对与工笔画艺术形式接近且最有群众性的年画创作和连环画创作的投入,密切了工笔画与民间绘画传统的联系;在工笔画造型中引入西方的写实技巧和写生、速写的蔚然成风,提高了工笔画家的造型能力,推动了他们对生活的直接感受。自此,工笔画家切实获得了摆脱前人粉本、成法与过时程式的原动力与可能性,初步刷新了工笔画的面貌。

这时的人物画,普遍取材于新的生活,讴歌新的人物,表现新的风尚。主题的确立着重于体现时代的巨变,画法虽接近单线平涂或勾勒着色的年画,但写实的造型能力和焦点透视的空间处理保证了画法面貌的贴近现实与焕然一新。50 年代姜燕的《考考妈妈》和 60 年代王玉珏的《山村新人》更以浓郁的生活情趣和细腻的心理描写脍炙人口。历史画也初步挣脱了仕女高士的取材定势,开始以历史唯物主义的观点描绘历史事件与历史人物,同时也致力于人民群众喜闻乐见的古典小说的再创造。

50年代潘洁兹的《石窟艺术的创造者》和王叔晖的《西厢记》,均在娴熟的双钩设色的传统技法中融入了焦点透视,以绚丽辉煌或清雅抒情的风格冠绝一时。刘继卣的《大闹天宫》,更在写实造型与工笔重彩的结合上臻于生动准确和形神兼至而颇获好评。值得注意的是后两者在当时是以年画和连环画的形式问世的,这也说明50年代以来年画、连环画的勃兴有效地推动了工笔画的发展。这一时期的工笔山水与工笔花鸟也因重视写生凭添了生机,虽青绿山水仍较少有人涉足,但在花鸟画中双钩设色一种取得了显著成绩,形成了以于非闇和陈之佛为首的南北两派。于非闇的画法得之于两宋画院,突出了笔法的刚健婀娜,赋色的鲜明富丽,花鸟的形神与生意,风格浓丽洗炼。陈之佛的画法入宋出元而旁参日本,疏淡精匀,饶有情趣,风格宁静淡雅。白描花鸟则以发扬了任伯年线描风采的陈子奋为主力。

五六十年代走上复兴道路的工笔画,由于处在巩固新政权、建设新社会的大背景下,在认识上理所当然地重视政治与艺术的关系,强调抵御思想文化的侵蚀,主张表现顺乎时代潮流合乎群众需要的共同意志,也顺理成章地着意学习前苏联的艺术创作方法与创作经验。但对上述原则的简单化和片面化的理解与阐释,却不能不在一定程度上和一定范围内导致了艺术创作的一些偏狭,这在工笔画中也有表现。比如,对于题材的过于看重,艺术个性的发挥不足,对人民精神生活的丰富性和审美需求

的多样化表现不够，对西方艺术可为中用的方面吸收较窄，对艺术语言和艺术形式的探索亦欠深入，还有创作模式比较单一等等。10年“文革”则把上述问题发展至极，严重违背了艺术规律，使工笔画陷入了另一种形式的低谷。

“文革”结束以后，改革开放以来，特别是近10年间，工笔画才在五六十年代初步发生根本性变化的基础上彻底走出了低谷，出现了空前振兴的局面，造成了中国画坛“工写并举，彩墨交辉”的新格局。近20年来，工笔画的发展大致经历了两个阶段，自70年代后期至80年代末，是其开始复苏并酝酿巨变的阶段。这期间，以解放思想为基础，以继往开来为目标，对建国以来工笔画的发展进行了回顾与反思，总结了重视艺术自身规律的经验，高扬了创造意识；对艺术本质、艺术形式和抽象美的讨论，提高了深入生活发挥个性的自觉，强化了对工笔画中装饰性与程式法则的认识。改革开放后日新月异多姿多彩的生活现实，呼唤着比水墨画更绚丽多彩的工笔重彩画的及时反映；适应城市建设需要而兴起的壁画创作，继走出书斋的年画之后为工笔重彩画的复兴提出了有别于卷轴画的要求。于是，在一批有识之士的倡导和推动下，一个旨在继承和发扬工笔重彩画优良传统的学术团体“北京工笔重彩画会”在1979年于北京成立了。这一民间团体，由刘凌沧任名誉会长，潘洁兹任会长，以老一辈著名工笔重彩画家为主导，以部分学而有成的中年工笔重彩

画家为骨干，团结中青年工笔画家，持续不断地举办展览与研讨活动：每年办展一次，多次应邀去各省巡回展出，与湖南省美术家协会合办工笔重彩画联展，并组织学术报告会和学术研讨会，同时出版画集。实际上，画会已成为联系全国工笔画家促进工笔画复兴的中坚力量，有效地推动了工笔画的复兴。

自80年代末以来的10年，是工笔画在开拓与探索中振兴并取得显著成就的阶段。1987年，在“北京工笔重彩画会”基础上结成的“当代工笔画学会”，标志着这一新阶段的到来。在此之前，随着国门的打开和画家心态的开放，西方现代艺术以至后现代艺术被广为引进，与中国传统工笔画有着血缘关系的日本现代绘画亦进入国门，工笔画家眼界大开，获得了可资借鉴的他山之石，助成了工笔画家在精美而乏气度的现代日本画的启发下，试图贯通中外地加强对艺术语言、形式技巧和工具媒材的深入研究和积极探索。而改革后一日千里的现实变化，改变了现代人的审美心态与欣赏方式，促成了对审美效应和绘画性的重视，也引发了对传统实少虚多的布局和诗画结合体制的突破。稍后，以“全盘西化论”为实质的“中国画危机论”在“八五新潮”中的出现和由此而引起的中国画大讨论，促成了工笔画界对传统的再认识，在“寻根意识”的高涨中，把工笔画的源流与传统从唐宋追溯到楚汉的帛画与壁画，扩及到民间美术、工艺绘画甚至汉唐织锦、三彩陶瓷等广大领域，形成广取博收的“大国画观

念”,并激起了广大工笔画家的民族自强精神与现代开拓意识。面对丢失传统与生活的洋化倾向,针对粗制滥造的商品化冲击,为了推出力作,创造精品,志在复兴工笔画的开拓者普遍认为,应该把继承优良传统与开拓现代精神统一起来,把吸收外国良规与发扬民族优势结合起来。

当代工笔画学会便是适应这种需要而产生的民间学术团体,由潘洁兹任会长,各省市年富力强业精品优的中年工笔画家为副会长,会员以中青年画家为主。该会以北京为中心,团结联络全国老中青工笔画家,通过办展、出版和理论研讨的方式开展活动,加强艺术交流,寻求社会支持,使传统工笔画艺术与现代开拓精神交相融会,促进了当代工笔画的发展。成立以来,该学会已在 1988 年、1991 年、1994 年主办了三次工笔画大展,同时举行了理论联系实际的座谈会或学术研讨会,研究本领域的新问题,不断推出新人新作。实际上,由“北京工笔重彩画会”发展为“当代工笔画学会”的全过程,正是一个以北京为中心把工笔画现代化推向全国的过程。在当代工笔画的复兴与开拓中,这一群众团体发挥了十分重要的作用。其中会长潘洁兹先生在 1990 年初发表的《工笔·重彩十六观》与 1995 年发表的《六点希望》,恰是从理论上融合古今贯通中西地发展当代工笔画的纲领性文件。而众多优秀工笔画家的实践经验与理论见解,副会长蒋采蘋对工笔画颜料的借古开今的研究与研制,都为现代工笔画

的开拓做出了值得称赞的贡献，产生了广泛的影响。10多年来，工笔画界知行并重，人物与花鸟并进，老中青画家齐心合力，又在锐意开拓中保持了沉稳的心态，至今已形成了一支中国画坛上实力雄厚新手辈出的劲旅。这个劲旅的活动，已不限于北京、湖南、江苏、浙江、四川几个工笔画重镇而及于广东、云南、西藏、河北、辽宁、黑龙江、福建。其中老中年著名者除上文已述及者外，有田世光、黄均、喻继高、陈白一、徐启雄、叶毓中、谢振瓯、林凡、顾生岳、金鸿钧、刘大为、朱理存、胡勃、李魁正、康淑贞、赵秀焕、赵建新、彭蠡、周彦生、林若熹等，青年中佼佼者亦有何家英、江宏伟、卢禹舜等多人。工笔画不仅在意蕴和形态上已完全不同于前人，而且初步形成了新的风格流派，甚至在近几届全国美展的中国画入选作品和获奖佳作中占有很大比重。至今，工笔画已彻底走出了历史上的低谷，昭示了未来的辉煌。

三

走出低谷并走向辉煌的当代工笔画，无论和古代工笔画比，还是和近现代的工笔画比，都发生了极大的变化，呈现了勇于探索的新面目。画家们越来越自觉地以当代意识去选择古代优秀传统而避免了历史的局限，保持了五六十年代贴近生活、走向自然和关注时代的创作精神，在主观感受、内心世界的表达上，在艺术语言形式

技巧的完善上和艺术个性的发挥上，进行了积极的富有成效的探索和突破，从而开拓了题材意蕴、语言技巧和工具媒材的新领域，显示出了多姿多彩而生意勃勃的一片生机。

题材开拓与意蕴追求的并进，是当代优秀工笔画的一大特点。任何忽视题材选择与主题确立的看法，都是不符合艺术规律的，而“文革”前已露苗头在“文革”中发展至极的“题材决定论”与“主题先行论”，因无视艺术对生活的直接感知与创造性提纯，也严重地束缚了创造精神。当代工笔画家，有幸摆脱了上述两论的束缚，却没有忽视以真情实感去把握多彩生活的原则，甚至还提高了对艺术品以精神影响观者的认识，把传统工笔画命意的精神性提升到新的高度。工笔画家尽管存在着人物、花鸟、山水三科分科专攻的情况，但颇能超越画科地去认识生活，去从事物的联系中宏观地把握世界，画人物画而联系其生存环境刻画人物的形神与内心世界，画花鸟、山水而及于“天人”关系和世事人情使意在画外。由之，在再现中强化了表现，对于当代人精神风貌的表现是更加自觉了。

人物画题材明显地向着过去不甚重视的方面扩展，并非完全不再为英雄人物立传，不再讴歌改天换地的业绩和叱咤风云的斗争，也仍在描写历史事件和古典文学题材，但大多数改变了构思的角度，画英雄着眼于平凡中的伟大，画改天换地立足于平凡的劳动，画历史题材也开

掘了促进中外交流和伸张民族正气的新角度。更引起工笔画家关注的是普通人民的平凡生活，举凡古老乡村、辽远边疆和现代都市中一般民众劳作、休憩、静思、欢乐、愁惘、信仰和志趣，他们在社会巨变中的生存状态和精神面貌的林林总总，大都收入了画家笔下。当然，也有一些作品表现了跨越历史时空的对往日的追思或更具自由想象的如梦幻境，但得到突出发展的是风俗画和包括群像在内的肖像画。画家们也间或描写新的风俗、新的生活方式，突出其色彩缤纷和喧腾热闹，但对于农村、城镇和边疆少数民族的生活特别是其中母亲、少女、儿童与其生存环境宁静和谐地融为一体的情韵，流露出浓厚的兴趣，对历史上鼓舞人心的辉煌灿烂表示了由衷的赞叹与追思。一方面致力于表现新的生活，另一方面对现代化社会可能会失去或忘怀的生活充满感情的描写，恰恰反映了浓厚的乡土意识与历史意识中的爱国主义情怀，正是这种意识和情怀成为了近 10 余年工笔人物画在精神内涵表现上的主调。此外，带有朦胧美的人体画的出现和在不同于现实的幻境中所表达的某些哲思或潜意识，尽管亦不无争论，但也从一个侧面反映了工笔画家对表现人们精神需要丰富性的探索。

花鸟山水画也冲破了旧有的范围，拓宽了取材的视野，表现出比较宏观的视域和致广大尽精微的努力。工笔花鸟画不再满足于前人描绘过的名花珍禽，也不满足于经过剪裁的折枝或脱离环境的盆供，更不局限于“文

革”中屡见的庄稼和草药，画家的视野从庭院、室内走向了山野。他们画生生不息的原始森林中的无名花鸟，画农家房前屋后的花草家禽，画广阔田野中的花如海洋，画无际的池塘中的莲叶如层峦叠嶂、蜻蜓如银鸢低翔，画热爱平凡生命者拣来插瓶的野草山花，画献给建功立业者的美丽花环。古人取象单纯精粹的特点被继承下来，但比之古人更强调了花鸟与其生存空间的密切联系，花鸟开始在宇宙中融出融入，开始与山水共生共荣，开始作为人类生存环境中不可缺少的生态展现出无尽的生机，成为与现代中国人的感情生活和审美体验联系更密切的对象。古代兴盛期的花鸟画家，虽曾认识到花鸟画“移精神遐想”的“寓兴”功能，接触到创造意境的问题，但在实际创作中，却往往沿袭传统的惯性，以牡丹寓富贵，以鸥鹭寓幽闲，走向了类型化和象征化。当代工笔花鸟画家则以“工而尚意”的明确认识，以现代人的眼光和心灵在感受生活与自然中直接捕捉“画外意”与“意外妙”，既保持了新鲜强烈的“览物有得”，又以所养所崇升华了境界，因而创造了异彩纷呈又洋溢着内在美的动人意境。在花鸟画中创造情景交融的意境，前人作品中也偶尔有之，但自觉、全面而成功地创造有时代感的意境，则是当代工笔花鸟画的一大飞跃。

工笔山水画虽然参与者为数尚少，但已出现的水墨密体山水与勾勒重彩山水在取材立意上也别开生面，画家不再像古代文人那样去画几无人烟的观念性山水，也

很少再像五六十年代写生山水那样去画一定视野内可见的风光名胜或梯田沃野，而是拉近了自然与人生的关系，把日新月异的都市景观和日渐消失的老房子纳入了山水画创作领域，把长林崇冈广野高山视为当代中国人的生存环境，把古老的山河当作民族文化生存发展的摇篮，把神秘广袤生成变化的宇宙八荒视为审美把握的对象，从而开拓了山水画内涵与外貌的新天地，创造了足以发当代观者爱乡土爱祖国之情、兴建设家园之感、发文明悠远之思和探宇宙未知之秘的宏远意境。

四

艺术语言和形式技巧的深入探讨与有效更新，是当代工笔画的又一特点。艺术语言与形式技巧本来是密不可分的，前者就作者与观者的沟通方式而言，后者就作品的表里关系而言。不过，既属艺术语言，当然既离不开历史渊源又与时推移，具有明显的民族性与时代性。工笔画的艺术语言也非常清楚地具有民族审美意识的特点，又在历史发展中表现了视觉观念的演进。至于形式技巧则受着艺术语言系统的制约，又与具体作品的内容和不同画家的个性联在一起。传统的工笔画语言，介乎再现与表现之间，具象与抽象之间，写实与装饰之间，如前文所述，它是中国式的“应物象形”的具象写实性、“骨法用笔”的抽象表现性与讲求秩序和韵律的装饰性的统一，而

且往往又与书法题诗(或题句)结成一体。五六十年代的工笔画,由于科学思想的影响,审美意识亦舍幻而求真,视觉观念随之趋向于写实,尽管取象仍是单纯的,画法也仍以双钩设色为主,但结构、体量、质地、空间的处理都发生了偏向于视幻真实的位移,写实性增强了,一些描写现代生活的作品甚至减弱了表现性与装饰性。进入八九十年代之后,社会物质生活的极大变化,视觉传媒的高速发展和国外现代艺术的大量传入,造成了审美观念更加致广大而尽精微,视觉观念也发生了不满足绘画对象的静态存在而追求着联系中的生动变化。先是日本画中的朦胧美以其微妙精致而变化不定的形与色吸引了工笔画家,接着西方现代艺术中的构成亦为工笔画家吸收运用,同时,大量辉煌灿烂的考古发现和民间美术的开掘,更为工笔画家展现了一个可资取法的丰富而多彩的广阔天地。80 年代以来,所谓回归艺术本体、纯化艺术语言的思潮也推动了工笔画的探索,终于导致了工笔画语言在古近代传统基础上的划时代变化。

这一变化的主要征象,是在保持工笔画精工不苟和刻画深入的优势下,不失大象大势大氛围大情调地突出了绘画性,削弱了文学性。无论是人物画的故事情节性,还是山水花鸟画有赖于题诗题句的文学化因素,都被有意识地压缩和减弱了,与此同时则强化了视觉张力。原有工笔画中的具象写实性、书法表现性和格律装饰性,被分解开来,依形、线、色诸因素,按现代旨趣分别推向极

致，进而以新的关联方式重新结成一种新的秩序以至新的程式，最终以多种多样的全新面貌出现于画坛。

在当代面貌一新的工笔画中，构成艺术意象的形、线、色因素都发生了有别于前人的变化。形在古代工笔画中，无外两种取向。一种追求“应物象形”或称“形似”，这种“形似”并不要求像西方写实绘画那样逼真物象，除去部分晚期肖像画和清代郎士宁一派以外，大多以“形简神全”或“笔简神圆”为特点，后来因脱离生活地因袭古人走向了概念化。另一种追求“不似似之”或称“变形”，以五代贯休、明代陈洪绶及其追随者为代表。这种“变形”也不同于西方现代主义的解体重构，而是按审美需要和独特感受在物象原型的基础上略有夸大变异，讲求夸张有度，变异合理，离形得似，形变意足。不过后来亦因追随者的盲目仿效而落入俗套，徒具形模，神意两失。至五六十年代，画界写实主义成为主流，“变形”随之销声匿迹，“形似”则吸收了素描的造型观念而矫正了概念化的倾向，恢复了“以形写神”的传统，甚至在“形神兼备”上取得了超过前人的成绩。不过，这时的工笔画家并没有全部照搬西方的视幻观念，而是仍然强调造型的平面性处理，仍较多使用勾勒设色的传统方法，也仍然大量运用空白，因而创造了中国工笔画的写实体格。进入了八九十年代以来，工笔人物花鸟画中“形似”一体，在概括对象中彻底打破了简于形而全于神的种种新老程式的束缚，在保持平面造型的前提下充分发挥了工笔画周密精到的长

处而力求极尽精微，表现物象的比例、结构、质感都更加准确而深入，极大地提高了中国式的以形写神的造型能力。与此同时，工笔画家们普遍还把造型能力的精密化与空间处理的生动性结合起来，密切了主体与环境在视觉上浑然一体的有机联系，增强了艺术表现力。“变形”一体则除去同样加强了主体与环境的视觉一体感之外，最引人注目的特点是抛弃了古代名家变形的模式与成法，根据生活感觉，顺应感情趋向，广泛吸取民间艺术的变形经验，恰到好处地夸张变形，达到了形变而神愈全，形变而意愈足和形变而更饶内美。

线在传统工笔画中，属于“骨法用笔”，既是主要造型手段，用以提炼对象的形质；又因“工画者多善书”的历史原因，具备了相对独立的审美价值，产生了一定的表情功能，或者说线条已在某种程度上书法化了。正是在这个意义上，古人说“工笔如楷书，写意如草圣”。这种自觉运用线条的形态与连续运动描写物形同时表达感情个性的功能，本来是中国画的独特之处，但被类型化归纳为种种描法之后，一意摹古而脱离现实的画家往往如法炮制，削弱了象物能力，也丧失了精神内涵，只知道为笔法而笔法。五六十年代工笔画的一大进步，是在根本意义上恢复了线条的骨法作用，线的一切变化都重新回归了造型的需要。然而，对线条服务于造型的矫枉过正的认识，也在一定程度上忽视了线条书法化后相对独立的审美品格和线条的表现功能。八九十年代的工笔画，由于画家知

识结构和文化修养的变化，不再像前人一样地讲求线条的书法化，所以线的作用也开始朝两个角度发展。多数画家有意挣脱线描在造型中的框廓作用，恢复了五代黄筌一派“妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹”的体制，使平面造型中的线条融入块面之中，仍有骨法的效用，但线条的视觉刺激力是明显地减弱了，轮廓线开始变虚，结构纹理线散落化或者被渲染所掩盖，不依笔法结构的渲染大量在画面上出现，甚至积极地采用传统的没骨法。现代工笔没骨画的出现与流行，正是这一趋向的反映。少数人特别是乐于描绘大场景多人物的工笔画家，则反其道而行之，在工笔白描、工笔淡彩以至工笔重彩画中，不是削弱线而是强化线，线的提炼组合也更加概括而有个性。动势情态的强调与同构线形的反复，说明这种强化线条的努力已与创造个性化的符号式的新程式结合起来，虽亦有色彩的设置与渲染，但线色相得益彰，同样增强了视觉张力。

色彩在古代工笔画中从来不以肖似对象为工，更不考虑光线引起的变化，有人称之为固有色，其实是一种依类相从的假定色，纯度较高，带有很大理想化的成分。工笔重彩画尤善用纯度特高的矿物质颜料，依补色对比的关系组合，在黑白金银对线面的联系与阻隔中产生了强烈的装饰效果。但是，色相不够丰富，也不大讲求统一的色调，更少重视光的表现，只有清代的恽寿平在没骨花鸟画创作中略有光的意识。五六十年代，趋于写实的工笔

画，为了如实描绘客观事物，部分地引进了水粉和水彩画的颜料，使用了中间色，结果是接近了生活，却减弱了装饰性的辉煌感，未能尽善尽美。少数使用水粉并追求统调的作品，甚至被视为水粉画，得不到国画界的一致承认。八九十年代工笔画的一大变异，是高度重视色彩的造型与表现功能，充分显示了色彩的魅力。具体表现在以下几个方面：一是普遍重视运用具有表情力的统一色调，使之与独特的意境相结合，加强了工笔画直观可视的色彩感染力。二是相当多的作品在状物上开始致力于呈现光感，亦即在把握整体色调并且讲求色彩冷暖关系的同时吸收西法以表现光的放射和闪动，造成了光色辉映、光雾迷离的动人效果。而这种光感的表现，已完全不同于一般西画中依光源而变动的室外光和室内光，似乎是从人物花鸟山水自身发射出来的奇光异彩。三是广泛拓展了工笔画的用色技巧与颜料媒材。写实的色彩与装饰的色彩齐头并进，以毛笔布色和使用其他工具（如喷枪）布色各得其用。在以毛笔借助水粉的用色技巧中，除去平涂、渲染之外，还吸收了水墨画中的色墨融渗，没骨画里的撞水撞粉，造成了有控制的渍痕与渗化效果。点彩派油画、马赛克镶嵌画和民间彩色剪纸中小面积地并列色彩的“分光法”也被工笔画家采用，使得观者在一定距离之外凭借光的作用产生了色彩的合成。四是扩大了使用色彩的范围，除去传统工笔画惯用的国画色与五六十年代已使用的水粉色和水彩色外，更选用了丙烯色、日本

色，同时开发了多种多样的鲜明莹晶的矿物颜料，增加了石色原色的色相与中间色的领域。近乎失传的云母粉和金属颜料也开始又有人使用了。

当代工笔画面貌的巨变，固然离不开形、线、色诸因素的突破性发展，同时也与形、线、色构筑特定艺术意象的方式有很大关系。可以看到，古代工笔画中书法化线条的抽象功能在许多作品中被弱化了，而格律化的装饰抽象功能则有所上升。而实现这一重大变异的主要条件在于引进了西方平面构成和色彩构成的意识，用这种意识激活并改造了传统的讲求秩序与格律的程式。西方的平面构成和色彩构成来源于一种工艺设计意识，重理性、重秩序、重视觉张力，重整体效果。它的优点是用于提炼对象更见秩序，可以与传统工笔画装饰因素的格律化相融合。缺点是忽视灵性与随机，易板易刻。当代聪明的工笔画家则把这种意识与传统的“意在笔先”、“意匠经营”统一起来，在充满感受充满灵性的意象造型中自觉地在写实与装饰的结合中强化大的线面关系与色彩关系，去粗存精地突出具有视觉冲击力和情感指向的秩序，从而以新的面貌丰富发展了传统中讲求格律与个性的程式意识，而避免了千篇一律缺乏创造的程式化倾向，在现代工笔画语言和形式的探索上取得了有目共睹的收效。

实现工笔画形式技巧大大不同于前人的另一因素，是不少画家引进了西方绘画的肌理意识，以不同于笔法的多姿多彩的肌理丰富了工笔画的艺术表现。传统的工

笔画大多绘制于纸绢之上，落笔赋色的技巧也大同小异，得到高度发展的自然不是肌理的千变万化而是笔触的变态不一。笔触在中国画中称为笔踪或笔痕，它来源于笔法落于纸绢之后的轻重疾徐和摩擦强度。笔法的连续运动所形成的节奏韵律的不同，既造成了独特的美感，也透露了画家的风格个性，就是在工笔画中，也一向受到重视。但随着当代不少工笔画中对线条的弱化，引入西画肌理意识以强化技艺美和艺术个性，便成了众多工笔画家的共同追求。所谓肌理，是画面质地、线条、笔触与施色厚薄所形成的综合效果，虽闪现于画面的表层组织之上，却渗透到造型意象之中，运用得恰到好处，一样可以起到辅助状物抒情乃至表现画家艺术个性的作用。为了发挥这种作用，当代工笔画进行了多种多样的尝试，比如变中国纸绢为日本纸、棉布和的确良，变勾线的狼毫为长锋羊毫，变用毛笔为毛笔喷枪并用，变三矾九染为色彩的错落套叠，变勾染匀净为时见皴擦干笔或类乎陶瓷的窑变，变细腻的赋色为粗晶体的闪光，同时发明了许多可以取得特异效果的制作手段。不能否认一些工笔画家过分热心于制作肌理的偏颇，但恰当地讲求肌理确已取得了丰富工笔画表现的效果。

在近50年来特别是近20年来取得飞速发展的中国工笔画，已经在用现代中国人的意识选择传统而光大之吸收西画而消化之的过程中脚踏实地地走向了现代。其显著的成就是不仅远远超越了前人，而且在整体上比当

代水墨写意画更为势足力大而表现出旺盛的生命力。也许，工笔画体裁的限制，促成了真诚的工笔画家宁静有为的创作心态和精益求精的精品意识；工笔画与民间艺术而非文人书画的固有联系，保证了有识的工笔画家心安理得的敬业乐群及其创作的严肃认真与雅俗共赏；而历史上的辉煌和有过的失落，更激起了有志者复兴与开拓的雄心。这一切，都从不同方面促进了当代工笔画的突飞猛进。然而，当代工笔画的发展毕竟处于风险与机遇并存的改革时代，前所未有的艺术商品化的冲击并非只钟情于水墨写意画，物质文明与精神文明的协调发展时刻处于宏观调控之中，关于政治与艺术、艺术本体与客体、艺术发展的自律性与他律性的辩证关系的认识并非一蹴而就。在这种条件下，工笔画在前进中也难免出现一些不足，比如，吟味生活表现平凡诗意和精细感受的作品较多，而深入反映时代巨变或伟大民族精神的史诗性作品较少，沁人心脾的讲求审美效能的作品多，而发人深省的令人振奋的作品少，精意追求艺术语言形式风格的作品比较普遍，而善于深入广泛开掘思想深度与精神内涵的作品为数尚鲜。又比如，工笔重彩和工笔没骨发展较快，而工笔淡彩和工笔白描尚待发展，工笔花鸟和工笔人物长驱猛进，而工笔山水相形见绌。工笔画家普遍重视了色彩，而在用线上下功夫的并不太多，继承用线概括物象传达性情的传统精义，亦尚不足。至于缺乏内蕴徒具外表的工笔现代美人画的流行，对制作技艺的片面追

求，对西法的某些消化不良，对发展开拓中的工笔画界限的时见模糊，我看都是因缺乏高瞻远瞩的自觉性而出现的欠缺和偏颇，值得引起应有的重视。从理论和实践上正视并解决这些前进中难免出现的问题，肯定会使已经振兴并步入现代的中国工笔画走向辉煌。人们充满热望与信心地期待工笔画界再接再厉，扬长避短，迎接更加灿烂的前景。

原载《中国工笔画》，湖南美术出版社，1997

新兴版画的丰碑

——笔谈《中国新兴版画发展史》

中国的版画，历史悠久，早于世界各国。不过，古代中国的版画，属于绘稿、刻制、印刷分工的复制版画。它是绘画的复制，又属于传统的绘画，并没有走向自觉与独立。集绘、刻、印为一身的创作版画，开始出现于欧洲，随着西学东渐，在我国兴起于五四新文化运动之后的20年代，至30年代由于鲁迅先生的倡导和扶植，这种充分发挥了创造意识的为人生的艺术，不但实现了艺术的自觉，而且成为了中国现代美术史上最具有生命力也最有群众性的美苑劲旅。60余年来，中国新兴版画在其不平凡的历程中造就了众多的名家，取得了辉煌的成果，在国内外享有盛誉。

不过，从50年代到70年代，在美术史著作中，学者专家的注意力仍集中于古代的复制木刻，郑振铎、王伯敏、郭味蕖和周芜，都做了大量有价值的工作，对于现代新兴版画却只有片断的研究与零星的论述。可喜的是，从80年代起，随着美术史研究开始向各种专史的深入，也随着人们在又一次西学东渐中迫切地需要以史为鉴，在呼唤现代美术史著述的时代要求下，对新兴版画史的研究出现了新的机运，先是有李桦、李树声、马克编的《新兴版画运动五十年》(资料集)和陆地编著的《中国现代版画史》问世，接着又有齐凤阁的《中国新兴版画发展史》出版。

齐凤阁的《中国新兴版画发展史》，我认为是一部值得称赞的力作。作者是一位年富力强的美术史学者，从1984年便开始了中国新兴版画史的研究，始而足迹遍及全国有关省区，以科学的态度，收集了大量的第一手资料。继而在日本的研修中，通过参照比较，从理论上加深了对中国新兴版画的特征及其发展规律的理解。在写作过程中，又力图突破传统文艺史的写法，把切入版画本体与联系社会文化背景有机地结合起来。因此这部书形成了三个鲜明的特点。一是以符合历史实际的分期，在时代与艺术、作品与作者的内在联系中，夹叙夹议的呈现了中国新兴版画60年的非凡历程和发展概貌。尽管内容丰富，画家众多，但条分线析，善于以著者的理论认识贯穿始终，叙述要言不繁而有血有肉，资料充实而无堆积之

感。二是讲求体例，主次分明，全书突出学术性的版画发展之主体，辅之以年表和画家小传，系统地汇集了资料。在版画组织，版画群体和版画家的评述上，既重视史实，又不忽略寓评于述，有分寸地论其得失，探求新兴版画发展的背景。取舍亦称得体，详略允为得当。著者尤能注意到与专业版画相辅相成的群众版画，同时也给予了与大陆新兴版画同出一源的港台版画以一定篇幅。三是作为艺术史著作，此书始终以可视作品为中心，在精心的插图和生动而恰当的分析阐述中，表现出较高的理论把握造诣、艺术鉴赏水平和对版画艺术的真知灼见，文笔也生动流畅，具有可读性。

我觉得，《中国新兴版画发展史》不仅为中国现代新兴版画树立了一座丰碑，而且也反映了新一代严肃而有使命感的美术史论学者从更开阔的视野以周密的思考总结的历史经验，虽然，收画家传的版画家，未免持例过严，一些省一级有成绩的版画家或未能收入，也许是美中不足，但此书仍不愧为新时期现代美术专史方面的重要创获。

原载《美术观察》1998.2

殚思选萃　温故知新

——喜读《百年中国美术经典文库》

越是逼近世纪之交，就越是不免回首百年。只有认真反思既往，才可能高视阔步地走向未来，对本世纪文化、美术的发展而言，更是如此。上个世纪中国在鸦片战争中的失败与随之而来的门户开放，造成了现代西方列强在中国势力范围的扩展和西方文明在神州大地的广泛传播。在此以前，中国美术是中国人心目中唯一高级的美术。自此以后，随着志在振兴中华的仁人志士纷纷向西方寻求真理，也随着西方美术在中国美术改革家努力下的积极引入，传统美术一统天下的局面被彻底改变，形成了处于变革中的传统美术与处于民族化中来自西方的新型美术并存的格

局。

远在80年代后期，伴随新时期美术讨论的深入，人们普遍感到，当时讨论思考的许多重要问题自世纪之初便已提出，而且早已发表了极具启示的意见。于是，重新审视百年来中国美术的演进，思索变革得失，总结历史经验，为此而研究近现代美术史，已成为美术家的衷心呼唤。而且更有专家针对80年代学风的浮泛，指出研究近现代美术史应从搜集编选图文史料起步。90年代以来，美术研究领域也像整个学术界一样，急于求成的浮躁之气减少了，扎实稳健的治学之风得到了发扬。这一情势既表现在以20世纪为范围的美术史著作里，也反映在大力收集和精心整理的美术史料选编中。不过，同样编选20世纪的美术，人们易于看到，以图录形式推出，专家挑拣省力，亦便读者观赏，既好编选又受市场欢迎。却可能忽视，以文献形式推出，虽需谙熟百年美术的专家花费更多心力，却更为急待认真总结经验的美术家和文化界所企盼。最近问世的《百年中国美术经典文库》正是这样一部为满足上述企盼而由专家精心选编的文选。

这部文选第一个非常重要的特点是其选文追求代表性。为探索古今之变而编辑历史文选，每感古代资料的稀少和近现代卷帙的浩繁。对于百年来美术文库的编者而言，最大的考验不是能不能收集尽可能丰富的资料，而是怎样对资料进行筛选，怎样以深邃的史识，使选定的论文各以独特的代表性体现其独特价值。而《百年美术经

典》恰恰善于在美术发展与社会、文化变革的联系中把握基本线索和中心问题，既不忽视对传统的讨论研究与重新阐释，又一样重视在中西文化交汇中形成的美术思潮以及外来美术的民族化的认识，而且充分注意到不同历史时期中美术家和学者对中心问题研究的时代特点。唯其如此，入选的美术文章莫不是有相当影响的，有一定代表性的，超越了时风所趋而表现了真知灼见的，或体现了新时代美术发展里程而不容忽视的。这些文章中的多数，确实具有不同程度的经典意义或启发价值。

另一个人引人瞩目的特点是配图强调学术性。这部约200万字的经典文库不仅在论文上收罗广泛，编选精审，而且具备图文并茂的特色。全书共选录750件作品，兼顾各个时期，覆盖各大美术品种，不但收入了重要美术家的经典之作或脍炙人口的作品，而且对一些已被忽略却又从某一角度反映了美术发展线索的作品，也有所收录，从而使此书对配图的编选，既有相近于美术全集着重历史评价的一面，又有尽可能囊括百年时空充分显示多种历史联系的另一面，表现了编者从系统性和丰富性的两大角度对配图学术性的致力。

第三个特点是着眼文体的多样性和资料的翔实性。虽然书中收录的美术文献主要是论文或展现美术见解与美术主张的文献，但也用五分之一的篇幅编入了两部分内容。一是部分重要美术家的自述、自传、回忆录、评传和年谱，二是《中国新兴版画运动五十年大事年表》。前

者以人为主，呈现了生动而丰富的史料，后者以事隶年，准确而翔实地记载了中国新兴版画的发展。前些年已有美术史论界的专家编选类似的文辑，但也许在出版者的估算中效益不佳，故迟迟未能问世。因此《百年中国美术经典文库》堪称汇编20世纪重要美术文献的第一部填补空白的文萃。

作为第一部文萃，它在体例确定和选文标准上有着自己的特点，但也不能说十全十美。比如，邓以蛰发表于1937年的《书法之欣赏》和宗白华发表于1962年的《中国书法中的美学思想》，便是百年来在书法论述上享有盛誉早有定评的经典性文章，40年代谢稚柳等研究敦煌壁画的文章也有很大影响。本书倘能收入，便更为完美。虽然如此，这部文库在以丰富而又慎审选择的美术文献反映20世纪中国美术在变革中保留特色而吸收新机上，仍是不可多得的，对于广大美术家和文化人总结历史展望未来必将大有俾益。

原载《美术研究》1999.3

以史为鉴　走向未来

本世纪以来，在波澜壮阔的社会变革与风雷激荡的文化变异中，中国美术实现了前所未有的古今之变。这一变革至今仍在继续，肯定还会以更执著的目标和更宽广的胸襟延伸到下个世纪，取得前人难以梦想的收效。

回顾近百年来中国美术的变革，不难看到，每一个美术运动，每一种美术思潮，每一次美术演进，固然呈现于美术实践，却无不以理论为先导，同时伴随着激烈的理论论争和愈益深入的理论探讨。

上述理论争讨，又一直与百年来的国运民情紧密相联。已被船坚炮利证明落后的中国为富强自立必须学习西方文化，在没有充分富强至足

以抵御西方文明的威胁之前，又必须以伟大的传统维系民族自立、焕发民族精神。因此各种理论论争，往往带有文化取向的色彩。是以维护古代的文化传统为主，还是以急起直追地效法西方最新的文化思潮为主，抑或是斟酌中西古今取其有益成分而建立发展中国的新文化为主，便成了不同的选择。

80年代掀起的西潮美术运动，因出现于打破多年封闭的开放之初，逆反的心理、追求新知的狂热与推进历史的真诚混在一起。那种一味跨越地理空间的横向共时思维，因忘记了历史，故在广取博收中，表现了勇进中的浅薄与活跃中的盲目。惟其如此，进入90年代之后，许多有识之士开始冷静下来，把"暴虎冯河"的精神转化为"临事而惧，好谋而成"的智慧，使跨越空间的横向思维与跨越时间的纵向思维结合为一，温故知新，反思历史，于是纷纷呼唤认真研究中国近现代美术史。

诚然，既立足本土放眼世界，又站在改革开放的高度，联系百年来特别是新时期以来社会结构经济体制文化状况包括美术品与享有者关系的实际，重新审视处于世界格局中本世纪中国美术的发展，以新的方法和新的视角总结历史的殷鉴，已成为中国美术界迎接新世纪光明的一项重要准备。

历史当然不会重演，然而总结历史却刻意引人深思。比如，为什么30年代、40年代虽然并非不具备引进西方现代主义的可能性，可是写实主义却成了中国美术不可

移易的主要选择？又比如，为什么并不能直接有补于政教的优秀山水画花鸟画，却一直受到有识者和广大民众的喜爱？再比如，是否只有强权才使艺术脱离自身规律而沦为政治口号的载体，使百花齐放的多样性遭到断送，是否市场经济中美术品的自发流通就可以在多样化中保证主流美术的健康发展，而无需宏观调控与批评导向？如此等等，似乎都可以在系统深入的纵观中外的百年美术史研究中得到或多或少的有益启示，正确而深刻的启示又必将指引着新世纪中国美术的走向。

原载《美术》1996.2

美术论评断想

本文就常被提及的几个问题谈一点浅见，以便与见解不同者共同思考，互济互补。

观念本体与形态

观念的更新，几乎是有志于振兴中国美术的一致意见。它反映了伴随着经济体制改革与政体改革而在思想文化上出现的必然变革，是我国现代化对美术创作提出的历史任务。人心所向，十分必要。但在作为意识形态之一的美术领域讨论观念的更新，就有两个问题值得重视。一个是观念与其反映的存在或称本体的关系，另一个是一般的新观念与美术形态的关系。恰恰在这二个方面人们

的讨论尚不充分。很多同志指出，观念的更新，便是作者更新传统观念，代之以现代观念。所谓传统观念，主要是顽固异常的中国封建观念及其新的表现形态，当然也包括不适应现代需要的西方传统观念。所谓现代观念，则包括现代哲学观念、宇宙观念、道德观念、法律观念、宗教观念以至艺术观念等等。那么，怎样更新观念呢？我想一般而言，大约只有两种途径，一曰思想移植，即用已实现现代化的发达国家的现代观念取中国传统观念而代之。二曰总结实践，即系统研究现代化发达国家的实际，同时研究正在实现现代化的我国的实际，进行理论上的总结与预测。目前持第一种主张的美术论评者为多，我却觉得也有必要重视第二种途径。当然，无须怀疑，在实现中国式现代化的伟大工程中，一切先进的观念都不应拒之国门之外，先进观念的移植甚至可以对改革起到决定作用。中国先进分子以马克思主义改造旧中国建成新中国的革命实践早已雄辩地证实了这一道理。更新观念，不管是美术作品反映的观念，还是关于美术的认识，如果停留于观念本身的范围之内去索解，还不能说已经找到了更新观念的途径。新观念之所以必然取代旧观念，是因为它反映了变革中的社会存在，昭示了历史发展的方向。如今，人们所称述的西方现代观念，有人认为包括了两个时期的观念，前工业社会的现代观念与后工业社会的现代观念。如果不满足于对现代观念的脱离历史发展的平面理解，以为凡非封建观念者即为最先进的现

代观念，就不能不去考究前工业社会的现代观念与后工业社会的现代观念的区别以及各自赖以产生的土壤，就不能不由关心观念转而去研究存在。就不能不从存在与观念的关系中去寻求理解。存在是本体，观念是人对本体的反映。没有科技的革命，重大的科学发现与信息化社会的特点，便无从产生现代观念，没有中国改革的丰富实践，也不会出现我国人民中新的价值观念，新的市场观念，新的效益观念，新的竞争观念，新的民主与法制的观念，新的尊重知识爱惜人才的观念，以及何为美术观念上的初步变化。新的观念主要不在书本中，而在丰富的现实生活包括人们的精神领域里。写在书本上的抽象为理论形态的现代观念，虽然是现实世界中现代观念的反映，也只是从不同角度不同层次进行的理论概括。它比之被概括者显得贫乏，甚至也会扭曲，而被概括者却比概括要丰富生动得多。正是在这个意义上，有人指出的“本体大于观念”堪称真知灼见。按着这样的理解认识现代观念，就不宜满足于翻译或编译来自书本上的理论概括，显然有必要全面地多方位地研究西方发达国家现代社会的物质文化与精神文化，尽可能准确地把握堪称现代观念的现代观念，修正并丰富“本本”。如众所知，既然观念的更新为的是中国的社会主义现代化，为的是中国社会的进步与艺术的发展，那么美术论评家就不仅要关心国外的观念更新，更要注意于国内观念更新的实际，不但要关心美术观念的更新，而且应关心我国整个精神领域正在发

生发展着的观念更新，并把通过研究西方发达国家观念更新而来的理论与中国的改革实际相结合，洞察未来，立足脚下，这样观念更新的理论才有可能发展丰富马克思主义的理论体系。大概也只有这样，观念的更新才不是盲目的，才切实可行，才无往而不胜。

在美术创作中谈观念更新，还不能不顾及形态。美术不是一般的用理论表述的观念，而是观念的形态。只有更新的观念而无美术的形态，它可以是文学，是戏剧，是电影，是音乐，但绝非美术。或者仍只是观念。在美术创作中，观念离不开形态，而形态又不是观念的图解，它远比以观念表达出来的内容丰富得多。它可以是绘画、雕塑、建筑、书法、工艺，也可以是上述科目相互渗透融合的边缘科目，甚至于是在传统观念中不列入美术范围的形态，然而这些形态之体现观念，既有包括文学、音乐、戏剧、舞蹈等艺术形态的共性(如更具直观性整体性与丰富性)，又有本身的特殊规定性(如可观、显现于空间中等等)。这一特殊规定性无疑是在艺术实践中形成并不断发展的，但又有相对稳定的特征，美术作品的形态，最核心的我们仍姑且称之为形象。这里所谓的形象，可以是写实的，可以是抽象的，也可以是“似与不似之间”的。它通过一定的艺术语言表现出来，比如绘画的艺术语言便是多种多样的色线形的结构方法，而艺术语言之区别于理论词句，还在于不是有笔有纸即可，它离不开一定的物质手段，需要发挥材料工具性能的一定技能。形象也好，

视觉语言也好，手段技能也好，三者在特定作品中均与观念密切相关，但仅有观念，不等于三者齐备，从根本上说，他们不来自观念而来自实践。以美术形象而论，它似乎是体现观念的形式，其实并不是逻辑思维的结果加一个美术的外壳，而是美术家交互运用逻辑思维与艺术思维，把握现实的产物。它体了观念，但绝非单一的贫弱的观念，它具有着十分丰富的内涵，甚至有多义性。在文艺批评界，有一种"形象大于思想"的见解，我以为正是对这一奥秘的揭示。它说明，只有更新的观念不会自发地产生更新的形态，更新的美术形态永远离不开观念所反映的取之不尽的现实。

有一种看法认为，在美术作品中体现社会观念的更新必摒弃一切旧有的美术形态，似乎不如此不足以体现美术观念的更新。这种看法是值得商讨的。它过于强调了艺术变革的外在内容，忽视了艺术发展有着自己的规律。规律之一便是艺术在发展中形成了运动着的又在深层稳固下来的传统形态。这一传统形态不仅实际上左右着哪怕反传统的美术家，而且更潜入了观者的心理。因势而力导者在形态上的更新实际上是不断取舍传统而出新，并非扔掉传统而创新。延安木刻运动，无论就创作者而言，还是就欣赏者而言，在观念上无疑是新的，作者与观者已非封建传统的奴隶，而是时代的主人。他们的观念来自马克思主义理论与中国革命实践相结合的实际中，但反映了观念更新的木刻形态，却从民间好尚出发，

批判地继承了古代复制版画以阳刻为主的传统。其结果,并不因未完全抛弃传统而失败,反而获得举世瞩目的成功。台湾新生代的著名画家刘国松曾以传统叛逆者的姿态出现,是冲击传统观念的一员骁将,但他为世所称的类乎西方现代抽象表现主义的作品,非但没有把传统一股脑儿扔进垃圾堆,相反,他还巧妙地承袭了某些传统形态。如以拉纸筋水拓等方法造成的有笔有墨又"如虫蚀木偶尔成文"的效果便是明显例证。这不仅没有影响他的观念更新,而且有力地帮助他实现了新观念的表现。我们不应反对因观念更新的需要在融合中外过程中可能出现一度较多效法西方现代美术形态的情况,这是在融合中必然出现的,可以理解,但如果不分青红皂白地视一切中国传统为大敌,把一切表现形态的产生于中国封建社会的美术传统无分精粗地统统当做封建传统而加以摒弃,势必同样因分析能力的薄弱,对于西方现代美术亦难取舍而永远停留于模仿照搬,甚而至于以为有了西方的现代观念,如法炮制其艺术,美术形态也就迎刃而解了,这是不能不令人忧虑的。如果美术家真的相信了这种理论,说不定会因脱离了中国的实际而无所作为。

横看竖看与全方位

在近年的美术论评中,还出现了一种"横看"的主张,主张"横向比较"、"横向思维",即把长期闭关自守的中国

美术放到世界美术的范围中去，着重比较中西美术的异同，思索中国美术的现在与未来。由于“横看”观的关键在于放眼世界，尤其是注目西方美术，故在中国当前的形势下，是有积极意义的。过去，国内美术论评家对国外情况所知甚少，对西方现代美术尤少了解，随之在对美术家与美术作品的研究讨论中，往往局限于中国范围内进行比较，随着对外的全面开放与西方文化的涌入，人们自然而然地开扩了眼界拓展了思路，努力在比较中认识和理解西方美术，反过来加深了解本国美术，并寻求在新形势下中国美术去从的答案。这比之以前，无疑是一个进步。然而，如果真正坐下来认真地研究，进行比较，只有“横看”就不够了。如上所述。“横看”观的现实意义在于拓展了人们的空间视野，有助于克服“坐井观天”和“夜郎自大”。但事物不但存在于空间中，也存于时间中，美术及美术理论亦莫能外。人们不但会从空间的地理位置上把美术分为东方美术与西方美术，中国美术与美国美术，而且还会从时间的历史阶段上把中西美术分成古代美术与现代美术，不但要把握不同地区不同国度与不同民族美术的异同，而且还要把握同一地域同一国家同一民族美术不同历史阶段的异同。因此，除了“横看”在当前实属当务之急以外，也还要“竖看”，要“竖向比较”与“竖向思维”，特别在评论一些美术家历史功绩的时候，一定要“根据他们比他们的前辈提供了新的东西”，舍此别无良策。

在所谓“横看”的中西美术比较中，曾出现过一种言

之凿凿的简单化意见，说什么中国美术是写意的，西方美术是写实的。也许持论者确有零星证据，但稍有美术史常识的人不禁要问，中国写意画出现以前的秦陵兵马俑难道也是写意的么？西方现代的抽象表现主义作品如美国波洛克的绘画居然也是写实的么？无庸讳言，上述看法因离开了美术在历史发展中的演变，以随意的"横看"，代替了认真的研究，因此失之于武断与浅陋，更难具备可观的理论覆盖力与说服力。兴许，上述持论者虽然极力放开眼界，试图"横看"与"横向比较"，殊不知却在纵横交织的美术现象中因忽略了竖看而失步。

我想，真正的放开眼界，可能要注意两个方面：一是横看世界，二是竖看古今。对中国美术也好，对其他国家民族的美术也好，都宜于放到一定的历史进程中去认识，再放到一定的历史范围中去比较，得出的结论纵使不包容一切，也能较为准确，较为符合实际。横看也好，竖看也好，这只是一种方法，使用方法的目的则是认识既存在着"竖向联系"又存在着"横向联系"的美术本身。如果一味强调"横看"，置竖向联系于不顾，或单单强调"竖看"，置横向联系于不顾，假如把对象比做个山，那真应了苏东坡所谓的"横看成岭侧成峰"了。在中国的美术史论中，并非只有"竖看"与"竖向比较"，张庚和邹一桂在西方美术东渐后，都进行过一些横向比较。不过，他们"目有所及，故所见不周"，对西画的了解又仅是那么一点点，只接触到某一历史阶段的少数西画，难怪比较的结果，不仅没

有择善而从，反而更有点妄自尊大了。故进行这种局限性极大的中西美术比较，无外导致创作上的两种趋向：一种拒西画于国门之外，如十七八世纪的中国画家，作品依然故我；另一种则徒学洋人皮毛，纵然学来点焦点透视法，作品并不因之增色，不唯未必赢得国人喜爱，在西方人看来，怕也是等而下之者矣。在当前的美术讨论中，陈丹青曾就中西油画关系进行了横中有竖的比较，既看到西方油画的发展变异，又看到了受西方影响而产生的中国油画的发展。中西油画在特殊历史条件下的联系与区别，中国油画之路的来龙去脉，都阐述得比较清楚，看问题也自然避免了浅薄浮泛。时空是事物存在的形式，一定的美术形态及其演变都有其赖以存在的特殊时空。要弄清一种美术形态文化形态与另一种美术形态文化形态的关系，不但要“横看”，也需要“竖看”，这才叫“全方位观照”，才可能避免不尊重实际的任何主观随意性。由此看来，我们在从事中西美术的比较研究中，最好的办法是“横看”不忘竖，“竖看”不忘横，横中有竖，竖中有横。当着我们主要使用“横看”方法时，有必要先认识一下对象的历史范围，当着我们主要使用“竖看”方法时，又不要忽略横向的层面关系，这样，我们的认识就庶几可能纵横驰骋而不致忽略时间差与地域差了，我们思考的结果也便容易接近于历史与逻辑的统一，对于创作者也才可能提供有益的帮助。

批评的选择与理论的建设

“中国画危机论”的提出，曾一度震惊了中国画界与整个美术界，引起了广大美术家与理论工作者的关注、思考与论争。积极支持者有之，坚决反对者有之，称赞其理论勇气而指摘其理论论断者有之。面对种种不同意见，有人在斟酌取舍，深思熟虑，有人以实际的创作深入探求，但也有人认为不同的意见即是不同立场的选择，并且按领导政治运动的办法给以分类排队。一曰改革派。凡承认中国画危机不可克服，必以反传统之胆略向西方现代美术谋求救星者，被视为毫无保守思想之改革派。二曰国粹派或称保守派。凡不承认中国画之危机，或不以全盘西化为仅有出路，乃至力倡传统之精华不可丢者，被列为以保存国粹为己任的保守派。三曰改良派。凡主张既要分析传统又要分析西方现代艺术，择其善者而从之，并强调在传统精华基础上融合西方现代优秀艺术者，因其未完全摒弃传统，更无所谓“世界意识”，被划入改良派。于是，在一些讨论会上，虽不乏放胆直言独抒己见的论争者，却也有人不得不考虑自己是否选择了不恰当的关于政治态度的立场，而噤若寒蝉。明智者为利于各方面意见的充分展开，不得不提出了立交桥式的讨论方法，以便各抒己见。这一及时提出的有益措施，终于使各种意见在更深的层次上发表出来。人们也开始认识到，反

传统的"全球意识论"者,与坚持优良传统的"民族意识论"者,还有介乎二者之间的种种所谓"改良论"者,只要出发点是振兴中国美术,建设并发展中国式的现代化的精神文明,原是互相依存的不同方面,并非哪一方面革命,哪一方面便不革命,大家正是从不同角度反映了中国现代化观念的形成过程。人为地舍弃任何一方是于事无补的。

我承认,在美术论评界,在忧虑中国画危机从而极力推动吸收西方现代文化艺术的理论家中,确有一些时代的先知。他们从宏观的角度,高屋建瓴地看到了发生在我国的势不可当的改革必将引起的文化艺术上的巨大变化,甚至预见了世界艺术的归趋,更看到了阻碍中国社会发展与艺术进步的来自封建传统的民族劣根性,对此哀其不幸,怒其不争,并以极大的勇气,以社会改革家的胆识,不惜矫枉过正地振聋发聩,自觉地在美术领域领导新潮流。这种精神是十分宝贵的,我也是由衷赞扬的,我所不能苟同者在于对不同艺术见解进行政治上的排队与定性。30年来的历史经验表明,以政治代替艺术,把一些学术争论统统看成政治选择是不利于人民内部团结与百家争鸣的。对于艺术认识问题,应该遵照不以人的意志为转移的艺术规律办事。按照这样的认识,愈是积极拥护改革的人便会愈努力地研究艺术规律,并在学术讨论中,持平等的态度,以理服人。诚然,历史的经验只告诉我们,自上而下地搞政治运动,由于夸大了阶级斗争,混同

了政治立场与学术是非，曾给我们的国家与民族带来了灾难。但是，这并不等于说自发的从下而上掀起的同类运动就一定有利而无弊。把艺术理论认识仅仅看成了政治立场的选择，岂不压制了带有合理因素的意见。所以，用排队的办法要别人进行选择是不可取的。

近来，提出“中国画危机论”的朋友，又推出了“批评家之选择论”。论者根据美术界已形成的多元化局面，认为由于多种风格流派的齐驱并进，势必有各种不同标准的美术批评随之兴起。所以主张美术批评家要勇于冲破批评标准定于一尊的规范，不要“公允的浅薄”，宁可凭着自己“深刻的偏见”甚至“偏好”的对艺术家及艺术作品“选择”。或“热烈的赞扬”我之所好，或奋力排击己之所恶，以便使我之所好的“艺术家的潜在的趋向明朗化”，将其作为旗帜，领导潮流。

我毫不怀疑，这一选择论者对美术批评界的某些针砭。在美术批评界，确实既有“公允的浅薄”，也有对某些社会成见的奉迎，我甚至很赞赏他鼓吹的为顺应时代潮流而允许选择失败的睿智，那种为扶植美术领域新观念及有助于新观念产生的开拓性思维模式而呐喊的精神。我想，凡属主张中国文化观念也必须适应国内改革而更新的人都是期许的。

然而，可能由于太看重了美术批评在美术理论工作中的价值，过于强调了批评家的主观性，过于渲染了美术批评中直觉与感性的作用，因而，带有合理因素的意见却

用在理论层次上模糊不清的思考表述出来。一方面似乎混淆了美术欣赏与美术批评的界限,削弱了美术批评区别于美术欣赏的理论价值。另一方面又仿佛把为提倡风格多样而出现的批评标准的多样化与为时代与艺术本质所规定的批评的客观标准对立起来,无异乎提倡了公说公有理婆说婆有理的不可知论。所以有必要略加商榷。

第一,美术批评与美术欣赏有密切联系,但美术欣赏还不等于美术批评。一般来说,美术欣赏是对作品的审美感受(这种感受也受欣赏者审美观念、审美理想与审美趣味的制约),更多直觉与感性的特点(当然这直觉感性也受着欣赏者理论的制约),它允许而且必然带有欣赏者的偏爱,这偏爱往往正受偏见的潜在影响。任何一个把美术品作为审美对象的人都曾进入艺术欣赏活动,而美术批评并不是每一个欣赏者都有充分条件进行的,它是在艺术欣赏的基础上对作品和作者科学分析和认真研究后的判断,因此虽依赖于美术欣赏却又把美术欣赏深化了,提高了,提到理性精神的高度。所以说美术批评基于欣赏又高于欣赏。离开了美术欣赏靠个人进行又无法脱离艺术思维的特点,全靠逻辑思维的演绎套到作品与艺术家上去,自然是不得要领的批评,也难有什么理论建树。但如以为批评家不需要对美术的历史和现状有系统的理论思维,不需要对美术发展规律的把握,不需要美学理论的修养,仅靠个人偏爱、开拓性的思维模式与对现代艺术美的领悟力,对各种流派风格加以选择便完成了任

务。那么,美术批评家岂不成了一般欣赏者?美术批评岂不成了可以独立于美术理论之外的工作?这种选择的本身岂不成了美术家选择的附庸?理论工作的独立价值又如何体现?只把美术批评看成对风格流派是肯定还是否定的选择,又极力强调主观性,其结果之一,可能使批评家因偏见的深刻而妨碍了客观地从总体上把握对象的价值。其结果之二,则可能导致既缺乏创作实践又缺乏系统理论的批评者不断重复自己的偏见。

事实上,有批评经验的人都知道,美术批评者在具体评论某一作品或某一美术家时,总免不了依据一定的美学思想与艺术理论,只有自觉地重视批评的理论价值及其以理服人的力量,才可能把新的经验上升为理论,丰富科学的理论系统,并指望有创造性的突破。停留于为表态,为满足一己之审美需要而选择的做法,即使也看到了批评者素养、性格与教育条件等因素之影响批评的质量,并不等于已经说清了美术批评乃美术理论之具体运用并可能有助于美术理论建设的特点。

第二,美术批评作为一种艺术理论形态,它的对象表现为一定历史时期的作品、作者与流派。不同流派不同作者有着不同的艺术追求,有的以阳刚为美,有的以阴柔为美,有的以美为依归,有的以真为目的。为适应这种多元化的创作倾向,当然不能只以一种风格一种流派为尺度:或者以为唯真是尚,或者以为唯美是从,或者以写实的标准用于抽象艺术,或者以抽象的法则要求写实的绘

画。在这个意义上提出多种批评标准是完全有道理的，是符合艺术发展本身便是丰富多样的实际情况的。但，这只是美术批评标准的一个方面。另一个方面是每一个时代不同流派的作者都不可避免在自己的作品中体现这一时代的审美理想与审美意识，直接或间接地传达这一时代的人们的心声，有些因艺术上的不成熟，体现得不能差强人意，有些则表现得充分饱满。中国的现代画家，无论从属什么风格流派，因为他们生活在 20 世纪的中国，无可避免地要表现出中国的现代观念、现代的审美理想，这绝不会相同于 19 世纪。集中反映时代意识与审美要求的批评家，在提倡适于多种风格流派发展的多种美术批评标准的同时，又不能不看到包含在各种批评标准之中的为时代及艺术规律所规定的客观标准，它贯穿于一切形态的批评标准之中而并非凌驾于其上。它不因批评家的忽视而销声匿迹。

有这样一种议论，艺术究竟不是科学，它不以追求真理为目的。随之引出美术批评似乎也不以追求真理为目的，只是此亦一是非，彼亦一是非的价值判断。姑且不论艺术区别于科学是否以背离真理为特征，仅就视美术批评的价值判断与追求真理无关而言，是很难令人同意的。美术批评是一种更具实际品格的美术理论形态，归根结底它是艺术科学的一个品类，或称为应用艺术科学，它当然不能不以追求真理为目的。美术批评家无民主作风，不认识艺术发展多样化的趋向，就可能依然以定于一尊

的风格形态为尺度，远离真理，美术批评家无科学精神，以为提倡多样化的批评标准，便等于存在各种具体批评标准中的客观标准不复存在，可以“你说他太自由散漫，我却说这是有才能的表现”批评即有理，不需要实践的检验，就远离了实事求是的学风。须知用于美术批评的多种形态一以贯之的客观标准并不是任何人强加给批评家的，它是一定历史时期的社会实践、艺术实践与人们的审美活动实践向作者和作品提出的要求。它反映了历史的潮流艺术的进步。为了不致把批评家的主观性变成随意性，强调从改革实践特别艺术改革的实践中追求真理，宏观地把握适应这一特定历史时期的客观标准，并不妨碍具体标准的丰富多样。我们可能尚未认识到，却并不等于不可认识。

要想把握美术批评的客观标准，关键在于系统研究中外审美意识发展的规律特别是系统研究我国社会主义商品经济的发展与民主政治的完善状况下美术领域的全面情况，尤其是新情况、新问题、新经验，把马克思主义的基本精神科学方法与中国全面改革的实际结合起来，进行创造性的美术基本理论的建设。这将有助于批评家选择的得当与论理的深入。

除上述三个问题之外，还有一些问题也是需要深入讨论的，如民族化、世界化与现代化问题，美术论评的社会价值与艺术价值问题，更新、模仿与创造的问题。我不敢苟同一些朋友的观点，亦不敢自以为是，但我觉得有必

要清醒地认识一下近年美术论评得以发展并难免存在美中不足的历史条件。我们已进入了一个为建设现代化中国而奋斗的历史时期,形势发展迅猛,历史遗留下来的理论认识与实际条件均处于变动的过程中,因此,综观美术论评的现状,不能不注意到以下事实:新时期开始以前,先是长期的闭关锁国与日益加深的思想文化上的封闭状态。继之是越演越烈的政治运动,终至"文革"的出现。在10年"文革"中,对古的传统和洋的文化自上而下地进行了所谓"彻底批判",一时极左思潮猖獗,形而上学风靡。新时期开始以后,对内讨论真理标准,思想充分解放;对外实行开放政策,眼界骤然打开。特别是现代化改革对思想文化界不断提出了新的要求。这一史无前例的生动活泼的政治经济形势,一方面无限地激发了理论工作者的创造精神与开拓意识,另方面又不可能提供充分的时间供论评者以改革的实践系统全面地批判审查30年来对中国美术传统的研究,同时深入而不是肤浅地认识西方现代艺术,从而彻底拨开极"左"的迷雾,扬弃形形色色的已无生命力的理论模式、知识系统与思维方法。在这种既定的无法选择的历史条件下出现的以美术批评为主要形态的理论主张,多数都在力图更新着旧有的观念,充满了改革的激情,未来的憧憬,拥抱世界的胸怀与昂扬的创造精神,然而,这并不等于10年动乱及其以前在长时期"左"的思想指导下已渗入被教育者心灵深处的东西荡然无存,也不等于以往在美术史美术理论诸问题

中认识的偏颇及思想方法上的片面遽然寿终正寝。而甚至于,它也会渗透到试图以观念更新为追求却没有在总结历史经验的基础上形成知识系统的美术论评中来。于是,我想,倘要顺应时代的需要,开展更有效的美术论评,除以开放的眼光、多种科学方法、具体剖析作品与思潮之外,似乎也需要重新重视基础理论与中外美术史的系统而深入的研究。倘若这一研究是系统的而不是零碎的,是富层次的而不是浅赏辄止的,是宏观与微观相结合的而不是笼统的,是以改革的实践为出发点具有批判精神的而不是简单承古袭洋的,也许会把开拓的热情与科学的理性精神结合起来,在美术理论工作中切实消除或减少因历史条件造成的心理状态的局限与思想方法的片面。这当然只是美术理论工作的一个方面,但看来是值得共同顾及的。

原载《美术》1987.3

理论家的苦恼

凡事有名亦有实。美术创作家固然以搞创作为务实，但又有谁不期望实至名归，期望社会舆论特别是理论家给予充分的评价？有谁知道，某些创作家的希望却成为了理论家的苦恼。简而言之，其苦有二：一曰苦于应酬。创作家盛情邀文，自属引为知音，岂可不力疾为之，结果往往又不一定使对方满意。以言过其实而不满意者自然有之，以吝于称扬而不满意者亦为不少。对此，一般只有两种选择：要么是考虑创作家满意，隐恶扬善，只褒不贬，万勿影响对方职称的晋升或会员资格的确定；要么铁面无私，秉笔直书，是其所当是，非其所不可不非，不计后果。按前者办理，创作家是满意了，却难免自觉违

心，即不惜言过其实，亦难免招来吹喇叭之诮，说不苦恼才是怪事。后者尽管以不欺世不媚俗为己任，可是结果难免得罪以延誉为希望的创作家，常此以往，有谁还敢于问津，稿酬又从何而来？说不苦恼，那只是早已丰衣足食的大理论家。既然这两种选择都易徒增苦恼，那就只好以空泛笼统模糊费解的套文应而酬之了。一旦精通应酬之术，理论的价值也就荡然无存，扪心自问，得不苦恼乎？

其苦之二曰：苦于抬轿子打棍子的恶名。多数理论批评家自知本身决非真理化身，除去那些言不由衷的应酬文字，即使称赞或批评某些创作者或作品，亦不过自抒己见，未必有阿谀奉迎之意，或欺世诽谤之心。然而在估价的不同者看来，也不免有吹捧之嫌或攻击之恶。平白获此恶名，又怎能不苦恼呢？

我想，要解除美术理论家中的上述苦恼，有一种固有观念必须在美术界革除，这就是创作家理当坐轿，评论家职在捧场。还要警惕另一种固有观念的复活，那就是理论家责在指方向，创作家理应深信不疑，趋之若鹜。这两种观念都不利于学术平等。创作家与理论家本应是肝胆相照的诤友，是“君无我不进，我无君则退”的关系。双方既各自树业有专攻，又相互依赖。创作家才能再高成就再大也不宜把理论家视为附庸。理论家知识再渊博、思想再敏锐深刻也没有任何道理把创作家当成实现自己思想的工具，有社会责任感的理论家无须妄自菲薄，应该“竖起脊梁立定脚，敞开眼界放平心”。双方都应自尊自

重,互诤互谅,相敬相爱。这样创作家便不会苦于名不彰,而是苦于实不著。理论家也不会苦于应酬,而苦于是否能一语中的给人以有益的理论启示了。至于是否称赞即吹捧、批评即攻击,完全可以用另一种方法解决,即提倡批评的批评,提倡说理式的讨论与争论,这对于理论家或创作家岂不都提供了兼听则明的机会吗?

原载《中国美术报》1987. 总 44 期

美术批评杂议

这几年，美术批评十分活跃，虽然批评家们都是在用个人赞同的价值观念或审美观念衡评美术现象，但因禀赋、学养、追求之不同，又因对批评作用认识的差异，很自然地出现了不同路数，常被人们强调的路数有主观化的批评，哲学化的批评，本体化的批评，等等。批评路数的多样化，可能意味着批评角度的多侧面，也可能意味着批评层次的由浅入深。为了把美术批评建成一个成熟的学科，从不同方面去致力去思考是完全有必要的，如果持有科学的态度，其结果也必然是有益的。但是，就我读过的一些似懂非懂的文章看，上述几种路数之被强调的道理，也有些是可以商榷的或必须加以补充的，姑妄言之

如下。

先说主观式的批评。这种批评主张强调了美术批评的因人而异，也强调了批评者个性、才能与创造的发挥。这些无疑是有道理的，忽略了这些因素，便容易在美术批评的风格上整齐划一，也易于窒息批评家的独创精神。但是，美术批评不仅难免有批评家主观性的一面，也还离不开被批评对象有客观性一面，发挥前者只能以后者为基础，否则便成了“公说公有理，婆说婆有理”的不顾对象的无的放矢了。沈括在《梦溪笔谈》中讲过一个颇富启发意义的故事。略云，欧阳修曾获得古画一张，画中有一丛牡丹，一只猫咪，不知画得是好是坏，他的一个亲戚看后告诉他说，这是一张好画，画中的牡丹是正午牡丹，因为画中“花披哆而色燥”，猫眼也是中午的，因为“黑睛如线”。从这则记载可知，批评家只有尊重作品的客观性，才能分清优劣。当然，尊重作品的客观性并非都以如实描写为标准，董源的山水画“用笔甚草草，近视几不类物象”，而“远观则景物粲然”。假如不顾画家表现手法上的固有的特点，偏偏只站在近处看，那讲的道理无论怎样雄辩，怎样天花乱坠，也与其画无关，很容易把美术批评对象变为尽情发挥与此无干的主观见解的媒体，我看那就失去了批评的本义。

如众所知，在学术领域中，批评本是一种用科学态度对批评对象的一种实是求是的把握，是一项严肃的科研工作。美术批评的对象虽是感性形象，却不意味着批评

家无需用理性精神去把握。要用理性精神来把握，就不能不看到无论每个批评家会有什么不同的视角和不同的主张，而尊重被批评对象的客观存在总是第一位的。离开了这第一位的因素，就说不上把握批评客体总和的情况下从一个方面去阐释，那恐怕并非什么阐释而是文不对题的任意发挥了。因此，我想，重视批评的主观性一面固然是美术批评向深处发展的征象，但主观化则未必值得倡扬。

再说哲学化的批评，这种主张强调了批评的高视阔步，提倡从人类文明发展的总体上去观照美术现象。如果从提高批评家的理论思想能力上看或从以大观小的方法上讲，也有其合理性。哲学毕竟不是美术，它可以帮助乃至提高美术批评，却难以取而代之。过于强调批评的哲学化，如果又不以充分了解美术的特性为前提，势必因“不入其门”而“讵窥其奥”。比如王充吧，他倒是一位伟大的哲学家，但因要求美术胜任非美术所宜胜任的使命，便莫名其妙地贬低美术说：“人好观图画，夫所画中古之死人也，见死人之面，孰与观其言行？古昔之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？”这实际上已发展成一种美术取消论了。况且，对于以感性形式出现的美术作品进行批评，离开了赏鉴简直无法把握其精神内涵的丰富性。事实上，美术作品中的形象总是大于观念的，如果不顾及这一特性，只从宣传某种哲学观念或文化价值观念出发，那就无异于把批评对象看成了某种哲学观点或文

化价值观念的传声筒。哲学作为一门囊括自然科学与人文科学的学问，它与美术批评这个美术学小分枝的联系要通过许多中介环节，它可以指导特别是从方法上指导美术批评而不能取代美术批评。正是从这样的意义上，我想，提倡美术批评家丰富哲学修养，提高逻辑思维能力比倡扬哲学化的批评似乎更为恰当。

最后说，本体化的批评，这种主张强调美术批评要遵照美术自身的规律进行，当然也很有道理。在相当一段历史时期内，由于美术学不够发展，一些美术批评家往往忽视美术区别于文学、诗歌、戏剧等艺术的特点，只关注各艺术门类的共性而忽略其特殊性，从而造成了批评中的一些简单化现象。在这个意义上提倡关注美术本体，强调在批评工作中把握住美术的特点及其发展变异，对于建立中国现代的美术学是十分有益的。然而，也不能不看到，美术不是独立的存在，它存在发展于各种文学艺术的联系之中，苏东坡提出“诗中有画，画中有诗”、“诗画本一律，天工与清新”，正是在诗画的联系中发现了二者的共性，推动了绘画表现力的拓展。而且，美术作为一种精神现象、一种精神形态，它与一切精神形态一样，相对于社会存在而言，如果用本末来表达，只能认为社会存在是根本，离开了这个根，一切文学艺术哲学美学的花与叶是生长不出来的。因此强调美术的本体，亦不可忘记这本体与它体的联系，更不能把自律性与它律性隔裂或对立起来看待，这样才能在把握要领的前提下融汇贯通。

从这样的认识出发，我虽然赞同批评本体化的积极意义，却也要补充说明万万不可因此忽视了它律性的一面。

这就是我的一点浅见，写下来供批评讨论。

原载《上海美术馆特辑》1991.12.

创作批评二题议

近年，在中国画创作与批评中，有些现象，口号和观念颇为引人注意，影响也较广泛。这里想就一个口号和一个观念略陈己见。

玩艺术的观念

玩艺术是个很流行的观念，在中国画界更属“古已有之，于今尤烈”。在古代，它与文人画相关，所谓“自娱”、“寄乐于画”是也。在近年，它又与新文人画有一定联系。几年前兴起的新文人画，派分南北，分别创造了淡泊萧散或沉郁雄苍的风格。北派新文人画家，大多渊源于自称“苦学派”的李家（可染）山水，讲的是意匠经营，勤学苦练，几乎没有人主张

玩艺术。但南派新文人画家，却似乎画得异常轻松，其突出者真可谓“游戏得自在”。于是，有的评论家称之为“玩艺术”，且称“玩艺术与玩文学、玩电影、玩音乐，共同构成了当代文艺的一个重要旋律”。

几十年来，现实主义画家对艺术只知诚敬，轻慢况且不可，更何能狎玩？然而，玩论毕竟出现了，据说，它是反对“活得太累”、“画得太累”的产物。不过，何以在“年年讲、月月讲、天天讲”之际，无人称说太累；而在即将端掉大锅饭后，累声随之而来？可见，四化建设的加速，增添了有为者的劳动强度，而竞争意识的抬头，亦加强了人们的心理负荷。也许惟其如此，有人便视绘画为精神平衡剂，或心理减压阀。素称精神劳动的艺术，此时在一些人心中已成为劳后之逸。这可能是玩论盛行的原因之一。另一原因是为政治服务的极端化与几致唯一化，一度使画家们竭尽全力犹觉不堪重负，人物小品、山水、花鸟画作者感触尤深。彼时，倘有偏斜与疏失，便有失于严肃诚敬之嫌。文艺的拨乱反正，解放了画家思想，题材风格多样的实现，使学有专攻者得其所哉，然而极左的余威，仍使痛定思痛者心存余悸，遂举起玩艺术的旗号，自我保护。意谓，我是毫无意识的随意玩玩，本来亦无劝世讽时之意，你可以怪我不正经，幸勿课我以反对什么的罪名。于是乎玩的观念，在国画家乃成为自感庶可安身立命的良方，一人偶倡，众人效之。原因之三是，商品化大潮的袭来，国际市场的投入，画价骤增，片纸千金，以谋利为鹄

的商品画，低劣不堪；以沽名为旨的画坛明星，名不副实，而传播媒介，赞誉有加。本来争名逐利的营营苟苟，早已令人齿冷，而所谓为国创汇的说法，更使人哭笑难名。是以不愿同流者，乃以反讽的态度，以玩自命，标举清高；而趋利争名者，亦以玩为掩障，暗渡陈仓。谁是认认真真的治艺，有感而反讽，谁是腌腌臜臜的做人，借巢孵卵，明眼人又何只听其言而不观其行哉！

虽然如此，玩作为流行观念，亦仍有理论内涵。它不强调"载道"而讲求"怡情"，似乎不打算以艺术为改造世界的工具，而以之为实现精神自由的桥梁。在艺术诸功能中，对社会而言，它无疑于更关注观赏性与娱情性。就创作者而论，又说明其娱情性不仅实现于作品完成之后，亦通贯于作品的创作过程中，它是"心为物役"的主体精神自我超越重压的手段。显然，玩论的形成似乎看到了艺术与人类精神关系的丰富性，亦似乎强调了真情实感的正当流露性，并非毫无合理因素，对于继续破除极左主张也是有一定意义的。但是，它概括的绘画实践则囿于新文人画一端。新文人画家虽以弘扬优良传统为己任，亦知变古则今，但多脱离四化建设，其画格萧散淡泊者，更少触及现实变革与民生疾苦，以之为艺苑之一枝则可，举国画家纷纷玩起来，则"比《雅》《颂》之述作，美大业之馨香"岂不荒于嬉乎？故此，以画载道与夫以画为娱者，出于不同考虑均自称玩艺术，尚可理解，而理论家之倡扬玩论，又缺乏界定与阐述实不足为取。它之被指斥批评，

是并不奇怪的。诚然，指斥者批评玩论主张创作态度之不必严肃，或许未见深刻。说它易使艺术学徒忽视苦练基本功，也并非要害。但细思这一流行观念，至少有如下弊端：第一，它不利于闭门作画又只徜徉于自然的中国画家也仍需关心时代风雷与国运兴衰，需知作者与观者的精神自由倘若离开了改造世界的斗争，那自由只是关在小天地中的自由，一旦走出小天地，面对现实仍免不了"心为物役"之劳。第二，它忽略了今天的人们也仍寄望于绘画寓教于乐的认识、教育功能。只要认识，教育功能是不全面的，以娱情功能为唯一作用，看来也走了极端。至少在中国画还按人物、山水、花鸟分科的条件下，在中国画没有彻底走向抽象艺术之前，人们不可能只需要娱情而不及其他。当然，这主要是对专业画家而言，对于工、农、商、学、兵各界的业余中国画家，业余玩玩艺术，与玩玩卡拉 OK 略无不同。随着劳动保护的更加讲求，社会生产能力的提高，劳动时间的减少，业余玩艺术的可能会与日俱增，并非"不做无益之事何以度有涯之生"，这是实现人的多方面的本质力量的必然，加以苛责恐怕并无道理。只是玩论者讲的未必针对于此罢了。

走向世界的口号

国门重开不久，一个口号便响彻于国画界，曰"走向世界"。在开放情势下，它给中国画家提出一个原来未曾

想过的奋斗目标，激励着中国画家与闭关自守状态下的固步自封挥手告别。口号提出者顺应时势的眼光，充满豪情的胸襟，均令人深感其积极意义，对于国画发展也充满鼓动性。然而问题的症结是，没有阐述何谓走向世界与怎样走向世界。于是仁者见仁，智者见智，画家们便自行发挥，各行其事了。

一种画家理解为达到世界先进水平：国画既然是土产，要能在出口中获奖，庶几可称走向世界。恰好，被舆论公认为率先走向世界的某些产品与成绩提供了解释，那便是在国际比赛与竞争中夺取桂冠。因此，一听到“走向世界”的召唤，部分中国画家便自然而然地想起健儿在国际比赛中夺魁的英姿，为他们一次次刷新世界纪录的壮举而激动不已，随之也激起了像体坛明星一样为国争光的远志。及至要把热情落实为脚踏实地的行动之际，困惑也就接踵而至。人们发现，在绘画领域中偌大世界至今还没有形成体坛奥运会那样众所公认的机制与优胜准则，也没有已经领到证明的世界级裁制员，尤有甚者，则在于许多西方人还很少了解中国画，并没有把中国画视为高档艺术品。姑不论能否以国际的形式确定千差万别的画作的名次，即使可能，如果真有西方人举办国际美术比赛，能否把中国画列入项目也尚难预料。当然，这些年，在本土或国外的中国人也举办了若干次国际水墨画大奖赛，但参赛者多系国人，少数外国参赛者若非来中国的留学生，也只是深受中国文化恩泽的东方、华裔画家，

一、二等奖是评出来了，却没有得到世界诸国艺术家与公众的一致认同。

既然很难通过比赛使中国画走向世界，另一个办法就是理解为走向艺术高度繁荣的国家。据说，继巴黎之后，纽约是当代世界艺术中心，领导着世界艺术潮流，于是，在不少人心目中，不但把奔赴纽约看成了走向世界的捷径，而且将得到纽约权威评论家的承认视为达到世界水平的标志。按照这样的思路去走向世界，想让不了解中国画的洋人承认自己，便需要学习本来不熟悉的西洋艺术，特别是西方现代艺术，并且用以改造中国画固有的面目。这样一来，走向世界也便转化成了追赶西方现代艺术潮流。西方现代艺术的特点之一是反传统，走向世界的中国画也便以反传统为能事，于是一批比以往任何时候都大胆地效法西方现代艺术且轻易抛弃传统的中国画应运而生。不能否认，其中也不乏新颖别致的探索性作品，但由于缺乏传统精神的积淀，终于造成了新异作品程度不同的传统失落和中国文化精神的淡薄。也许它们可以最终发展成一个新的画种，但毕竟不是人们心目中的中国画了。

另一种中国画家看法相反。他们一开始就认为中西绘画各有优劣，走向世界并非认同西方现代的评画标准，只是让不了解中国画高妙的西方人认同，使中国画获得它本该在世界上享有的崇高地位。为此，对于走向世界的途径，或者主张办出国展，或者主张出国讲学，或者主

张高价收购中国当代名家的作品……。随着弘扬民族传统主张的提出和对全盘西化论的批判，又有人对中国画走向世界的口号提出质疑。质疑者每每引用西方著名画家贬抑西方艺术推崇中国绘画的言论为据，比如引毕加索对张大千说过的一句话："我最不懂的，就是你们中国人何以要跑到巴黎来学艺术！""不要说法国巴黎没有艺术，整个的西方，白种人都没有艺术！""真的，这个世界上谈到艺术，第一是你们中国人有艺术，其次是日本的艺术，当然，日本的艺术又是源自你们中国，……我最莫名其妙的事，就是何以有那么多中国人、东方人要到巴黎来学艺术！"又比如引林风眠法国老师第戎美术学院院长杨西斯的谈论云："你们中国的艺术非常了不起，我们有什么可学的？你到巴黎各大博物馆去研究学习吧，尤其是东方博物馆去学习中国人自己最宝贵而优秀的艺术传统，否则便是一种最大的错误。"显然，走向世界口号的质疑者是主张皈依传统的。就这样，走向世界的口号还没有充分实现，就被皈依传统论所替代了。

何以这个口号那么没有生命力呢？我看关键就在于以口号代理论的积习。一种推动艺术发展的口号倘不以深入透辟的理论分析为基础，其内涵外延模糊不清，针对性也似是而非，虽然可能一时因特殊情境下的类比使人倍受鼓舞，但终究很难给创作者以有益的启示，更谈不上指明方向了。照此看来，与其主张中国画走向世界，不如主张中国画在传统与现代的联结上致力，并在中外艺术

的交流融汇的条件下寻求自我发展的坐标。它当然不该固步自封,那样会忽视其他民族艺术的营养(亦可用来滋补自己,有时补益尤大),它同时也不应等同于别民族的现代绘画,那样中国画也就不存在了。

原载《朵云》(有删节),1993.2.

商品化与商品意识

开放以来，美术界出现的一个新问题是：商品化的发展与商品意识的增长。人们常说，理论工作者要研究新问题，总结新经验。那么是否可以从这方面加以探讨呢？我想，当然可以，这与重视艺术规律并不矛盾。正像任何事物都处在联系中一样，美术作为一种社会文化现象，也难与它置根的社会环境绝缘。因此，实事求是地研究这一问题，虽非研究美术创作本身，但对于美术事业的健康发展是不可缺少的。

商品化历史的回顾

美术作为商品，由来久矣。但自古及今，并非一切美术作品均转化为

商品，也不是只有变成商品的美术作品始能发挥作用。在我国封建社会中，有院画家供御的美术品，有文人学士应酬赠答的美术品，还有工匠为寺庙和墓室制作的美术品。这些均非商品，却并非没有发挥精神产品的效能，至于商品化的美术，出现更晚。大约资本主义萌芽之后，才在一些繁荣富庶的城市中，发展了美术商品化的现象。这一现象在中国沦为半殖民地半封建社会以后，有了进一步的发展。

作为商品的美术，它虽不同于一般的物质产品，但一样具备了商品的一般特征。比如，在生产和再生产的过程中，它经历了三个不可或缺的环节：生产、流通与消费。美术家是生产者，广大购求人是消费者；画店画廊的经营人是流通的桥梁。又比如，美术商品也具备了两重属性，使用价值和交换价值。它的使用价值，是作用于购赏者心灵的精神效用；它的交换价值，即可以换为货币的经济价值。

纵观中国历史可见，美术的商品化，实属商品经济的产物。美术商品的生产者，既有职业美术家，又有文人艺术家，但产品的精神内涵则与处于不同社会经济地位的消费者联在一起。作为商品的美术，在古代，它与中国封建社会中的商品经济紧密相联，消费者主要是占有土地的地主官僚；后来也有一些新兴的市民。在近代，它与半殖民地半封建社会中的商品经济密切相关。消费者除去少数殖民者之外，主要是民族资本家、地主与买办，而中

国的民族资产阶级又和地主阶级存在千丝万缕的联系，甚至一身两任。上述非劳动者的精神需求，审美好尚主导了美术商品的生产方向，红色政权的成立，特别是新中国的建成，从根本上结束了美术商品为少数非劳动者消费的历史。

在五六十年代，从事精神生产的美术家，已成为人民中的脑力劳动者，在各种美术机构就业，几乎不再有以往卖艺为生实际上仰给于地主资本家的所谓自由职业者。当时，美术之作为商品出现于画店，主要是与传统绘画脐带相连的中国画，很少有油画、版画。为广大民众喜爱的年画，经过改造之后，则以印刷品上市，与国画既可单幅印行上市又能销售原作有所不同。那时的国画家，虽有些人卖画，但他们奉献于社会的主要途径是展览和出版。所出售的原作，则由极少数画店或画展主办者经营。购藏中国画的社会力量，大部分是博物馆、美术馆、美协、美术院校，及其他美术单位。也有少数私人收藏家，或为高级知识分子，或工资较高的公职人员，或民族资本家。由于画价低廉，比如一张齐白石的画幅，大多五六十元；一页吴昌硕、齐白石、王雪涛的扇面，不过三至五元；它与工资收入的比例并不悬殊，中等工资以上的美术爱好者，是具有购买力的。美术商品的流通，虽不广泛，却在一定范围内密切了生产与消费的关系。况且，美术家谋生及服务于社会的主要途径并不是出售精神产品，不是卖画，他们与欣赏者的联结主要不是靠商品交换，所以那时虽有

作为商品的国画，却不存在引人注意的商品化现象，画家也少有自觉的商品意识。

关于近年的美术商品化

近些年来，美术商品化的发展，则与社会主义条件下商品经济的发展有关，并与外国消费者有着更直接的关系，随着外商与旅游者的来华日多，外国及港台消费者成为美术商品的主要购求对象。他们之中，有艺术博物馆工作者，私人收藏家、经营画廊的老板，也有爱好美术工艺的观光客。由于我国实行低工资、低消费，而国外和台港则实行高薪金、高消费，所以首先造成了高质量美术商品以低价外流的现象，接着又出现了国内市场画价的猛增。在五六十年代几十元一张的李可染山水，已增至数万元。“文革”后出名的中年国画家，一幅不大的作品也可以万余元售出，相当于五六十年代名家画价的百倍以上，画价的上涨，固然与国际市场上画价高昂的刺激有关，但也与不甘人后的民族自尊心和为国创汇的观念大有干系。画价虽然增长很快，却仍比海外台港的画价低廉，故此仍然吸引着那里有购买力的公私收藏家和画廊经纪人。此外，适应一般来华旅游者购买有中国特点的纪念品的需要，出现了一批批被称为“行活”的美术商品，也出现了一批伪劣作品。这是因为，一般的旅游观光者并无意购买高档美术商品，去年我听一位画店的负责人

说，售价五六百元者最易脱手。

画店、画廊的骤增，也是美术商品化发展的一个征象，以北京为例，“文革”前只有荣宝斋、和平画店等少数几家经营当代国画，而且很少举办商品展销式的个展。至80年代后期，不仅东西琉璃厂画店增多，其他地区亦广开画店、画廊，甚至各美术馆、博物馆、各宾馆饭店、美术院校与画院无不开设画廊，据悉北京已达200多家，有些不仅经营国画，而且经营油画，不但寄售作品，而且举办个展，甚至经营出国画展。于是，这些画店、画廊成了组织美术家生产并向国外和港台消费者出售的流通渠道，成了商业管理部门重视的可以为国创汇的特殊商业。

从美术作品的生产者美术家方面看，现在仍极少卖画为生的职业画家，绝大多数都是在美术单位供职的，或在美术院校执教，或在美术出版部门服务，更多的是列籍于画院。80年代以来，各级画院的林立，也是一个引人注目的现象。据了解，仅江苏一省，省、市、地、县各级画院已有30余所。在少全国美展、省级美展或上级交派创作任务的情况下，画院画家成了提供美术市场商品的主要生产队伍。他们不同于商品经济发达的外国画家之处，是并非卖画为生的职业画家，除去卖画收入外，是享有工资的。不过，据报道，北京也出了一小部分被称为“盲流”的职业美术家。“他们几乎都持有大学毕业文凭”，“工作分配得不理想，便不要单位，直落个无户口、无工作、无工资的‘三无’状态”，“在拿薪俸的编制之外，在政策的夹缝

中，靠艺术的商品化开出了不少生路。”

回顾开放以来美术商品化的现象，从社会效益和经济效益两方面着眼，我们可以看到，在社会主义初级阶段，在对外开放的环境中，美术商品化如果切实纳入有客观调控的商品经济之中，那么就会起到良好的作用。第一，可以通过商品流通，扩大国际文化交流，向国外弘扬民族艺术文化的精华，展现中国艺术家的新成就，使具有中国特色的艺术创造为全人类所享有，同时也可为祖国的四化建设换取外汇收入。第二，美术的商品化，可能会促进国内美术市场的进一步发展，如果经营者考虑到中国公众的购买能力，使画价不令人望洋兴叹，至少形成画价内外有别的双轨制，那么，利用供求关系的自我调节，它还会密切中国美术家与中国消费者的精神联系，有利于克服不顾及社会公众需求的孤芳自赏心理，使美术家在生产再生产的反复实践中，自觉接受中国消费者不断增长的审美需要的检验，加强人为民服务的观念。同时，也将有效地提高民众的审美境界。实际上，一些城市已开辟了面对中国一般群众的书画市场，比如在成都即有书画一条街。那里的画价不很高，较适于爱好者的购买能力。听说，一些知名画家为了表达支持这一为国人服务的措施，也纷纷提供作品。只是为了不因此影响外销的价格，采取了签写化名的方法。第三，美术的商品化，使价值规律发挥了作用，在美术创作中引进了竞争意识，可以推动画家的精益求精与争妍斗胜，促进其最大限度

地发挥创造精神，强化艺术个性。

然而，针对高档美术品的消费者目前主要是外国和台港人的具体情况，如不加强宏观的指导，或不兼顾社会效益与经济效益，也势必忽视扩大中国的消费队伍。美术家与经营者，心目中不仅要有外国和港台的消费者，而且要有国内的消费者。大家都很清楚，在中国公私缺乏购买力的条件下，易于造成牵就外国或港台消费者好尚的片面性。但他们的价值观念与审美要求未必符合中国的国情，未必合于我国的社会需要。倘若一味注目于经济效益，很可能便顾此失彼地忘掉了社会效益，因为二者是并不完全重叠的，这是其一。其二是对于画廊、画店的管理，既要使之重视经济规律又要使之重视艺术规律，使之面对避免因经营者缺乏鉴赏能力与艺术眼光，一味以便于外国消费者购买为依归，以洋人之是非为是非，把商品价值等同于艺术价值。假如在奉公守法严格执行各项国家法规的画店、画廊中，能够分别档次高低、消费对象的差异，统筹规划，重点扶植，对日渐走上经营岗位的经营者与业务人员必要的专业考试与积极的培训，那将是非常有益的。其三，是以国家拨款和社会集团资助的形式提高美术馆、博物馆、艺术院校和画院附属收藏单位的购买力，使之成为有能力与外国客商争购我国优秀美术品的社会购卖力的代表，引导美术家不忽视创作生产符合中国国情，有益于中国人民精神需要的作品。

既然并非一切美术品均系商品，中国美术家绝大部

分又是享有工资的国家职工,那么在鼓励或不反对他们把作品投入画店、画廊销售以获得合法收入的前提下,完全可以交派并不出售的创作任务,以引导美术家关心国运民生,为中国人民创造有巨大社会效益的精神食粮。对这一类有计划的创作,可提供工资以外的必要资助,可在展览、宣传、国家收购上实行优惠政策,并可实行重奖,与此同时,以有效措施提高舆论新闻媒介的素质,引导记者、编辑、批评家不以画价作为衡量美术品的唯一标志,不因无知或额外收入而轻易奉赠"著名画家"、"美术大师"的称号,造成视听上的混乱,看来也是值得重视的。

关于近年美术家的商品意识

随着美术商品化的发展,特别是西潮文化倡扬者不加分析地鼓吹观念更新,这几年美术家中的商品意识有所增长。所谓商品意识,也就是视美术为商品的意识,它不应该被一律地加以菲薄或鞭挞。那种既重视社会效益也重视经济效益的意识,那种勇猛精进的竞争意识,那种充分发挥创作个性的创造意识,我看都应加以爱护。但是,这几年来,也出现了表现为商品意识中的一些令人忧虑的现象,可能在美术家中尚属少数,在他们也仅是意识的局部,但影响甚大,有时成为了一种舆论导向。具体表现为:1. 经济主义。重视美术品的交换价值特别是美术家的个人经济收益,忽视美术品的使用价值,尤其是对中

国消费者符合国情的精神需求的审美价值与认识教育价值。2. 流行主义。把心思花在揣摩行情上，追求已获承认的流行风格与时髦样式，甚至一味投合外国或港台消费者的需求。3. 广告主义。挖空心思，以各种手段经营个人的知名度，以名谋利，以利求名，多求名之心，少务实之诣，美其名曰"画外功夫"。4. 囤积主义。囤积居奇，待价而沽，为谋高价，极少向画店、画廊提供作品。只想美术是致富的手段，不思美术也是交流思想感情的"曹丘"，对无力购求而求画的友朋，吝之又吝，对可出高价的外国消费者即使逃税，也"助人为乐"。以上所举仅是商品意识中令人忧虑的数端。但人们不难看到，其核心问题是一个钱字，不能否认，美术家的生产再生产是需要物质条件保证的，在工具材料以及"读万卷书，行万里路"的费用日渐增长的情况下，靠精神劳动而获取的"稿费"收入也自应提高。但上述四种情况，却大有赚钱为首要目的之嫌，其盲目者已有"只为金钱遮望眼，精神渐落最低层"的危险，其自觉者在"画外"的经营意识，也已经与美术家的名称不符而接近于旧社会的奸商意识了。

上述令人忧虑的不健康的商品意识，也侵入了美术展览界、新闻出版界或其他大众传播媒介机构。在某种意义上和一定范围内，把展览馆、出版社、报纸、广播和电视变成了为艺术质量不高、社会效益欠佳的美术品做广告的媒体。是否很严重，我没有全面调查，不敢妄说，肯定不受广告主义影响者也不少，但确实已出现了值得注

意的现象。比如一些艺术水平低下或不当提倡的美术品，只要作者善于以适当的方式支付相当于做广告费用的开销，便有可能办展、出书、发表、上电视，甚至取得轰动效应，获得名不副实的评价，其结果是在美术界并不认可的人成了充斥广大观众耳目的一时明星。

要清除这些不健康的商品意识的影响，可能需要综合治理，但从理论上正确认识“人品、画品与商品”的关系，看来很有必要。正如鲁迅先生所称，美术品不但有技能性，更要有精神性，在技能精熟已能得心应手的表达思想感情时，一件美术品决不是以技能引人，而是以其精神内容感人的。因此，在这个意义上说，美术家精神境界的高下，也就决定了艺术品格的高下。也正是在这个意义上，明代的著名书画家兼美术教育家文徵明指出：“人品不高，用墨无法。”

在社会主义商品经济的条件下，在美术品可以作为商品流通的情况下，为了建设精神文明而奉献的美术家，拒绝通过商品交换而为人民服务是没有道理的，但如果视美术为不影响消费者灵魂的产品，就有可能忽视本身思想品格的修养，经不起商品化新形势的考验，甚至成为金钱的俘虏，使画品沾染上铜臭气。相反，如果美术家把人品修养置于首位，有追求，有操守，有对民族与人民的社会责任感和历史使命感，那么，他的作品可以成为商品，但良知决不会像商品一样拍卖，在创作什么，怎么创作上，便会有所抉择。即使只擅长画小品，只精于抽象或

半抽象表现方法，只长于发挥审美作用的美术家，其作品的精神境界也会与人品不高者判然殊途的。

原载《美术研究》1992.2.

全国中国画人物画展览评选感言

艺术不但无止息地寻求着不断的超越，以最大限度地满足人们的审美需要，而且也不懈怠地卫护着精神的家园，以尽可能地提升人们的精神境界。艺术语言的探索，莫不以此为起点与归宿。

80年代的中国画，在中西文化的撞击与交汇中，丰富了山水、花鸟画的语言，拓展了山水、花鸟画的审美领域，一些优秀作品，更能“移精神之遐想”，起到陶冶性情和净化心灵的作用。人物画也有发展，但比不上山水、花鸟画，有些人物画作品，甚至是被当作山水、花鸟而入画的，美或有之，神则不足。

90年代以来，随着对现代意识和传统精神认知的深入，也随着创作心态的沉静下来，人们开始呼唤人物画，关注人物画的发展，致力于发挥人物画远非山水、花鸟画所可取代的功能，虽然还在探索中，但已形成方兴未艾的一种趋向。首届中国人物画展大体适应了这一势态，显现了人物画在现代化进程中复兴的势头。

多达800余件的应征作品，充分展现了作者们发展现代人物画并使之符合新时期需要的高涨热情；对大幅作品的追求和对精细刻画的努力，尽管未免过之，却显现了作者心目中对力作意识与精品意识的一种理解；描绘新时期城乡生活和精神风貌的题材与贯古通今的爱国主义主题之受到普遍重视，反映了画家自觉而真诚的使命感；以写实为主囊括工笔、写意，装饰、表现等多种多样的风格画法，也表现了中国画家在艺术语言技巧上的积极探索。相当一些获奖作品，都取得了内容与形式的较好统一，这是值得肯定的。

然而，仔细推敲参选作品，也能发现一些值得思考的问题。其中，有的人物画，虽然充溢深情地关注着所画人物的命运，在水墨写实方法上也运用娴熟或有所突破，但立意似欠精审。比如，画矿区的老婆婆带领幼孙祈祷下矿者的平安一幅，无疑表现了对矿工的深厚感情，表达了对矿工安危的深切关心，提出了改善矿工生存条件的问题，但以描写寄望于神佛上帝的祈祷活动为中心，就难免有认同封建迷信之嫌。又比如，另幅作品画知青在上山

下乡中的“伤痕”，可能本意在于批判放逐知青的历史环境，但画中那操胡琴的少男和似乎欲唱无声少女，他们的孤苦无助与满目苍凉，由于太接近蒋兆和40年代所画的《卖唱》，即使仍不乏感染力，却失去了如今描绘知青一代应赋予的更高立意，显得有欠典型。

现代仕女画的数量较多，也是一个引人瞩目的问题。当然应该肯定，这类作品普遍继承了古代仕女画的传统，在直接面向现实生活中，发展了工笔重彩画法，描绘了现代女性之美。较好的作品，还开掘了女战士、女村民的内心世界，表现了质朴而鲜明的个性，歌颂了她们心灵深处的光辉。不过不少现代仕女画却刻意于少数民族女性及其服饰的靓丽，人物少个性或完全是理想化的。画家的心思才力，更多地被色调的和谐与丰富以及服饰的精美与逼真吸引去了。这类作品，美则美矣，但少精神内涵，满足于细节的真实，却不能给观者以向善的精神陶冶。一律加以排斥，自然是不恰当的，但不引导这些精神产品的作者提高精神格调，就可能不利于摆脱商品化的影响。

还有相当数量的作品，缺少对生活的深切触动和对被描绘者的强烈感情，缺乏描写生活的深度和思想感情的力度。与此同时，却在语言、形式、风格、媒材的出新上极尽能事，因此不免给人以为画而画，为更新语言而更新语言的“文胜于质”的印象。中国人物画在开放的情境下走向现代，理应重视语言的发展和风格的多样，在这一方面的探索是有意义的，也取得了可观的成效。但为了避

免形式压倒内容和语罢不知所云何物，也为了中国画语言在现代化过程中不为其他画种的语言所代替，就不能不期望画家更贴近生活，更努力研究传统有生命力的部分。也只有更加贴近改革开放中的多姿多彩的实际生活与精神生活，并用以取舍传统，才可能在语言形式的探索上寻找到适应现代生活的现代中国画语言，并在运用上自成个性，而不是古瓶装新酒或洋瓶装新酒，或是竟连所装的也不是芳醇的新酿而是掺了水的酒了。

原载《国画家》1997.2.

喜读《中国画基本原理与方法》

中国画历史悠久，发展持续不断，在长期演进中形成了相对稳定的特点。这些特点表现在画法上，也表现在画理上；表现在语言方式上，也表现在思维方式上。在西画传入前，中国画家递相祖述，习以为常，因缺乏异质绘画的比较，故误以为中国画的特点应为一切绘画所具备。直到西画引进之后，人们对中国画的认识才开始放到世界各民族艺术之林中去重新体察，于是也才有了自觉把握中国画历史、理论与画法的学问——中国画学。

本世纪对中国画学的研究，既与不断发展的中国画创作息息相关，也与在艺术实践中对传统的反复再认识紧密相连，更离不开处于古今之变

和中西之争的社会文化环境。可以看到，从20年代、30年代到50年代、60年代，举凡着眼于古今艺文之变的学者，大多为了新文化的建设，引西入中，扫荡陈趋，虽也论及中国画，但较多致力于文艺共通原理的撰著，还来不及在中西比较、古今联系中去建立现代的中国画学。另一种着眼于中西之争之画家，又往往为了民族的复兴、传统的弘扬和绝学的承继，较多致力于中国画史的重编、中国画论与画法的新辑和今译，也未来得及对中国画学进行系统全面的理论概括，因此，至到80年代，还少见到现代观念、现代知识结构阐释中国画原理与方法的体大思精之作问世。

然而，正在此时，挟欧风美雨而来的"八五新潮"向中国画发动了猛烈的冲击。冲击者以西式的现代理论与方法，宣判了中国画的穷途末路。尽管所持的理论与方法未必放之中国画皆准，其实不过是以一种特殊性当作普遍性而反对另一种特殊性的幼稚之论，但因关涉到绘画的原理和方法，引起了中国画家在争论中的沉思，沉思的中国画家不再满足于一般的艺术理论，也不再满足于中国画史的重编和中国传统画论、传统画法的新编与今译，而是开始酝酿着深入研究中国画的基本原理与方法论，以重建中国画学。人们已经清楚地认识到，这种原理与方法的阐述应当是现代的而非古代的，应当是中国的而不是西方的。

年轻画家毕建勋，恰是在80年代中国画论争中成长

起来的，80年代曾博涉新潮，其后则自觉回归传统，为了使中国画学成为体大思精的现代学问，近几年来他在不停的创作实践和教学实践中持续不断地读书、思考、研究，最终完成了《中国画的原理与方法》一书。从书中可见，如果说堪称中国画哲学的《石涛画语录》引导他发现了古代中国画理画法中一以贯之的朴素辩证法，找到了指引洞悉中国画认识论方法论的内在驱动力；改革开放以来他广泛涉猎的现代西学，诸如美学、文化学、格式塔心理学、荣格心理学、符号学、结构主义等等，也为他剖析中国画原理与方法提供了种种现代知识，那么最终帮助他以现代知识总结阐发中国画观察方法、思维方法、创作方法和画法原理的金针，则是许多人久已不讲的辩证唯物论的认识论和唯物辩证法的方法论。惟其如此，这部书在较系统而深入地揭示中国画理法底蕴上，不愧为超越前人之作。

通读全书，我发现作者除去善于逻辑表述又不艰深晦涩，论理透彻又时出妙喻以外，更显示了三个最突出的特点。第一，对中国画理法原则的探讨，能从认识论与方法论入手，高屋建瓴地抓到了中国画理法在发展变化中一脉相承的文化精神与哲学基础，切实地把握住了中国画在观察方法、思维方法和语言方式上有别于西画的特殊性。而只有把握住这种特殊性，才能有效地破除以一般性或称普遍真理出现的西方中心论或则其变种东方主义的影响，建设现代的中国的以中国画为对象的基本理

论。

第二，在理论与实践的结合上，破译了一些传统画论范畴的实际所指，有层次而又不失关联地揭示了未必为人所见的内在联系，形成了有助于中国画发展的内核与框架并重的体系结构。阐释这一体系结构的“三棱体”说，以笔墨造型为对立统一的两极，以造化、心源、传统为两极间支柱。形象生动，要言不繁，是阐述中国画创造奥秘的重要理论见解。

第三，在对中国画艺术表现的讨论上，尽管本书仍然沿袭了通用的笔墨语言之说，但实际上高度重视造型与笔墨间的辩证统一关系，明确指出：中国画造型是具体形象与抽象笔墨的结合；笔墨是中国悠久的历史所形成的为观众所接受的人为假定性符号规定。这一拈出中国画语言特点的独到见解，不但在用于阐述具体画法中发挥了关键作用，而且在展望中国画语言发展方向上引出了颇富启示性的结论，即是不变中国画语言构成的方式，而致力于创新语汇和更新语汇使用方法，可称一家之言。

正因为作者把对中国画基本原理和方法论的深入认识尽可能贯穿到可能涉及的一些具体问题之中，因此形成了一些新颖的见解，有的见解虽然尚可讨论，但同样饶于启发性。比如，关于中国画写意迥非西画表现之说，关于妙在似与不似之间一说的可商之论，关于笔墨白话化的主张和重建中国画色彩理论的见解，无论对于赞成与否的读者，都会觉得读后大有裨益。我不敢说此书在中

国画学的基础理论建设上具有里程碑的意义，对于书中某些论点，比如不赞成笔墨抽象之脱离具象造型，我虽然能够领会其强调造型纠正时弊的深意，却也觉得尚可过细讨论，又如笔墨白话化的主张，我则隐约感觉与作者对中国画语言并非模拟现实而具有对应现实的假定性的论断若有矛盾。其他不足，可能还有书中一些部分过于着重逻辑表述，某些重复之处也尚可删繁就简。但是这一切都不影响本书是一部理深思密举纲抓目的突破性力作，事实上，此书既反映了好学深思的一代青年画家在专业理论上的成熟与超越，又无可争辩地显示本世纪末以唯物论辩证法统摄现代知识观照中国画史、画理、画法而建设现代中国画学的最新成果。由于作者在理论概括中总结了古代直至20世纪的主要经验，因此，其中积极和深刻的思想很可能会从一个方面影响21世纪的中国画创作。

原载《美术》1998.1.

一方热土　一片丹诚

远潜主编：

您好！很长时间以来，不断收到惠寄的《广州美术研究》。使我这个大部分时间埋头于史料和教学的书生，呼吸到南国清新的海风，感受到广州美术稳进不息的步伐，增加了我对广州美术“一方热土，一片丹诚”的切实了解。您主持的这家刊物，我以为办出了自立于美术刊物之林的特点。

当前的美术刊物，包括公开出版的和内部发行的若干种，有的以坚持古今优秀传统和审慎把握导向为胜，所惜不够生动活泼。有的以传播信息交流情况为长，但较少深入的研究。有的以鼓励探讨推动潮流为己任，较注意圈内的读者而忽略了一般

的公众。贵刊则办得生动而鲜活，平实而深入，寓使命感于平常心，密切联系美术家与美术作品而不尚玄谈，把理论思考融入画家画派的评介之中，以广东为主又联系全国与海外，将学术性与可读性较好地统一起来。

作为一个主要从事美术史而兼做艺评的学人，我不大赞成治史、评艺和办刊中偏执于主观的意见，不大欣赏热衷于构筑新奇理论并用以运动画家的行为。并非主观与偏见中毫无真理的因子，但是一味主观，势必导致视野的狭窄与持论的空疏。贵刊创办以来，一直注意为广东美术家立传，始终努力于如实地反映广东美术的现状和近代的史实，在“画家与画”、“心路”、“研究”、“谈艺”、“新星”各篇中，既发表了著文者的来自实际的看法，又刊布了大量生动活泼的第一手资料。这就为大家从实际出发的研究提供了可靠的基础。

说到今后的希望，我觉得理应坚持固有的长处与特点。此外，广东在古代中国对外开放甚早，可否就西画东渐、贸易画的兴盛、前岭南派画家（二苏、二居）等发表些我们企望更多了解的成果与资料。另外，港澳与广州市联系密切，二地近年陆续回归，可否辟一评介港澳美术家的栏目，均请酌情考虑。再则，如能得到资助，贵刊还可多发些彩版，这样图文并茂的特点就能发展为多姿多彩了。年末杂事繁冗，就此打住。感谢您和各位编者的辛劳，并借贵刊宝地向广东的画界朋友们致以牛年的问候。

并颂

编安

薛永年　1996 年 12 月 23 日

原载《广州美术研究》1997.5.

治学交流与鉴定收藏

奠立　发展　开拓

——美术史系30年

中央美术学院美术史系始建于1957年，历经曲折发展，至今已满30周年。

在美术史论研究方面，我国具有悠久的传统。古代传统：从张彦远的《历代名画记》成书算起，至今已历一千多年，历代专家学者辈出，著述之富，体例之备，资料之翔实系统，世所罕见。近代传统：从久有定评的郑午昌《中国画学全史》出版迄今，也已近60年。郑午昌、滕固等近代学者研究美术史论，不是像古人那样偏重于鉴赏或记实，也不像古人那样即使涉及域外美术也总是以华夏为中心。他们尝试着把中国美术发展纳入世界大背景中去，以近代科学方法重新

认识,开风气之先,颇多影响。延安时期以来的革命传统:如王朝闻的美术理论,胡蛮的《中国美术史》等著作,在运用马克思主义方法阐发美术规律或历史发展方面积累了丰富的经验。

但在高等教育中建立美术史论学科并系统培养专门人才方面,我们却落在许多发达国家之后。解放以来,随着高等美术教育事业和美术创作的发展,随着美术考古事业的勃兴,一方面有了培养新型美术史论人才的客观需要,另一方面也为美术史论的研究开辟了前所未有的可能性。正是在这样的历史条件下,在中央美术学院建立了我国的第一个美术史系。

一

建系工作从1956年开始,由王逊先生主持进行,在理论教研室和民族美术研究所的基础上调配师资,规划方案,到1957年正式开班招生。不料好事多磨,由于"反右"运动的影响,美术史系被迫停办,学生亦不得不转系易校,星散各方。如范曾即地此时告别雷海宗、郑天挺寄望于他的美术史事业,走上了中国画创作道路。直到1960年,国家对各项工作提出"整顿、巩固、充实、提高"的方针,在金维诺先生主持领导下,美术史系才又恢复招生。"文革"前的五、六年间,美术史系的教学研究力量得到充实扩大,除去早已知名的老专家外,一支在新中国成

长起来的年富力强的师资队伍形成了。其中，有留苏归来的专攻美术史论的佼佼学子，也有从绘画、外语、历史、考古和文学等相关专业转入美术史论的有志之士。不仅人员大体配备齐全，而且规划出三组（中国美术史教研组、外国美术室教研组与理论教研组）一室（资料室）的教学研究机构。在系内全体同志的积极努力下，美术史系脚踏实地地茁壮成长，不但为编写教材在研究工作的筚路蓝缕阶段开辟了许多新的领域，为配合教学的有效进行收集了许多图书资料并制成幻灯片，而且先后培养了三批本科生与一期进修生。这些60年代的毕业生如今已成为活跃在全国专业领域的重要力量，许多人成为美术教育界、美术出版编辑界和艺术博物馆界中的专业负责人或业务骨干。著名书画鉴赏家、故宫博物院副院长杨新研究员即是本系1965届的毕业生。

从1957年到1966年这10年间，美术史系按照明确的培养目标在本科生教学中形成了完整的教学体系，探索了在这一学科中造就一代新人的教学和研究方法，树立了良好的学风。

那时，社会上对美术史论人才的急需主要集中于美术界和和文博界。美术院校需要向广大学生开授中外美术史和艺术概论课程的师资，美术出版编辑部门需要史论编辑，美术创作部门与组织部门需要理论干部，文博界中的艺术博物馆亦大量需要从事鉴藏与举办陈列的专业人员。今天的情况也大体如此。那种专门从事美术史论

研究的机构，不仅当时稀如星凤，就是现在也依然是较少的。针对这种实际情况，美术史系没有像欧美大学的美术史系那样把教学研究范围局限于美术史，而是参考了苏联经验，把美术史系办成了实为美术学的美术史美术理论系。要求学生具有广泛而系统的美术史论知识并朝着具备下述多种能力的方向去发展：1. 对美术作品之不同于其他文艺作品的直觉感悟力与进而上升为理论探讨的逻辑表述力，以便在研究古今美术或给予评价时能够真正进入美术领域而不是忽视美术本身的特殊性。2. 用科学方法收集、鉴别并系统整理实物美术资料与美术文献资料的能力，以便廓清旧美术史论对美术史本身的某些曲解，切实把握美术发展的过程、线索与来龙去脉。3. 用马克思主义史学与文艺学原理为指导，运用辩证唯物主义和历史唯物主义的基本方法去探索并阐释美术发展规律的能力，以便建立新的美术学。上述在学生能力培养上的诸种考虑，相互联系，又具有多方面的适应性，既便于满足用人单位各有侧重的现实需要，而且也能使每个毕业生在诸种可能的现实条件下从不同层面去为发展本学科而作出建树。

美术史系通过课程设置形成的教学体系，其主要部分是课堂讲授课程。广泛筑基、以博养专、循序渐进是其三个特点。除去必修全校同级学生的共同课以外，美术史系的讲授课程可分三个系统。一是专业基础课，旨在讲授基础理论与系统的基本知识。当时尚无美术概论教

材，故开设艺术概论，《在延安文艺座谈会上的讲话》与美学原理，使就学者在融会贯通中去追寻探索美术基本理论。美术史方面则开设中、外美术通史，并专门开设具有现实意义的中国近现代美术史与充分吸收苏联研究成果的俄苏美术史。二是基础课，旨在奠立相关学科的知识基础，以启发学生借鉴先行学科的经验，由博而渊。所开课程有：中外通史、中外哲学史、中国建筑史、西方美学史、考古学与博物馆学。以上两类是全体本科同学必修的课程。三是专门化课程，旨在为相对区分专业后的高年级学生增加更专门的知识和必要的技能。如中国方面的，即有中国美术专题、中国书画论、中国书画鉴定、中国美术史籍概论和考古测量等。

美术史系教学体系还有另外三个重要环节：专业实习课、绘画课与专业创作课。这三个环节都是贯穿着理论联系实际的原则，又各有侧重的方面。

专业实习课是通过教师指导下的专业实践培养学生理论联系实际的生动措施，也是锻炼学生学以致用的有益步骤，每年进行一次；毕业班则为毕业实习。为了达到教学要求，60 年代的美术史系探索了多种途径，计有年画社会调查实习，石窟寺艺术实习，艺术博物馆实习和野外考古发掘实习。其中，限于客观条件，艺术博物馆实习只着重进行了历代艺术陈列的解说与考古遗址的发掘，收获更为显著的是前两者。年画调查的实习按照社会调查的方法，选取怀来县的诗画之乡南水泉村进行，引导学生

掌握书本以外的活生生的资料，将据一己之见率尔著文的主观批评提高为通过广泛调查研究而超越个人局限的思考，有助于志在研究当代美术的学生从接受美学的角度去反思创作与欣赏的关系。石窟寺的实习则参用美术考古的方法与作品著录的方法，对位于丝绸之路上的佛教美术遗存进行全面的考察，分别在龙门、麦积山等处有组织地进行测量、拍照、记录、模拓与临摹，收集系统而完备的资料，并从中发现美术史研究的新课题。由于实习前，一律要有充分的准备，涉猎已有的研究成果，所以这种实习不但巩固并扩大了课堂讲授知识的范围，也训练了从收集第一手资料开始的科学研究方法，既调动了学生们积极主动的求知热情，又有助于养成不尚空谈，从基础研究入手的学风。

绘画课是促使学生理论联系实际的又一个方面，也是培养学生形象思维能力的途径之一，主要安排在低年级，每周进行二至三次。开始学素描，而后学色彩、学中国画的临摹与写生，最后还进行创作构图练习。美术史系的绘画课虽然不可能也不需要达到兄弟系一样的教学要求，但有必要通过绘画课培养学生熟悉视觉艺术的语言媒介的特点，了解从创作构思到遣运物质材料的全过程，以便在发展理论思维能力的同时，提高对视觉艺术的鉴赏力、直觉感悟力与艺术思维能力。在中国现代的美术基础理论有待形成的条件下，这一课程无疑是对一般艺术概论未曾论列的造型艺术规律的补充。某些研究中

国美术的西方专家之所以未免隔靴搔痒，原因之一便是他们既缺乏中国文化素养，又不曾学习中国绘画之故。

专业创作练习课，在教学环节中承担的任务有二，一是进行理论研究的基本功训练；二是培养治学的创造意识。这门课从一年级开始连续进行四年，第三年与专业史论课同步进行，第四年为学年论文写作，恰好与五年级的毕业论文相衔接，由易而难，循序渐进。开始对古今中外的美术作品进行描述、著录与赏析，而后围绕一个专题去全面地收集整理资料，比如编写一个画家的年谱，辑录某一画派的研究资料。再次则选取前人某篇研究成果分析其学术得失，寻找前人尚未解决或解决不好的研究课题，最后则独立选题进行有指导的研究和写作。这一门课程，始而锻炼把视觉语言的表现力转化为文学语言的能力，乃至进行恰如其分的理论概括。继之则从审慎地整理资料、辨析资料入手，逐步提高学生的研究能力与理论思维能力，把创作意识的培养建立在坚实的基本功与对前人成果的占有上，因此对造就有独立研究能力的专门人才起到了良好的作用。

在美术史系教学体系的各个环节中，始终贯穿着三个原则。一个是理论联系实际的原则，一个是历史与逻辑统一的原则，另一个是在前人基础上进行创造的原则。这几个原则不仅反映在教学中，也体现在教师的研究工作中。从教师队伍的主体而言，他们都以马克思主义的普遍原理和方法为指针，在专业领域内循着从个别到一

般，从基础研究到高层研究的途径去治学，较少受到“以论代史”、以一般文艺概论代替美术特殊规律、以政治性批评代替艺术批评的时尚的影响。他们不以一般化地论证社会发展原理或文艺原理为满足，不以敝薄资料工作和基础研究工作为能事，总是为着更深入地揭示学科对象的特殊规律而一点一滴地去寻求、探索与开拓。为了提高教材编写的质量，他们把集体编写教材与各有专攻的研究方向结合起来，始而由一般到个别，选择对学科全局有重要意义的课题从事研究，复由个别到一般，以局部研究成果丰富发展全局性的认识。同事们大多确定了自己一段时期内的主攻方向，或是在中西文化交流史上具有重要意义的佛教美术，或是旧美术史著述略而不详的民间美术和近现代美术，或是向来只从技法理论上借鉴而尚未从中国美学思想发展上探究的传统书画论。高度重视考古新发现的艺术史价值，把它们一一纳入美术史学科的基础研究之中，甚至不得不首先承担原属历史考古或文物学科的任务，以便深入进行本学科的拓荒工作，也是美术史系中国美术史研究的一个特点。金维诺先生对此致力尤多，以致他的《中国美术史论集》在 80 年代出版之后，很快被台湾出版界翻印，流播海内外。王逊先生虽更长于理论思维，经常探讨规律性的问题，但是，他为了搞清永乐宫三清殿壁画的题材内容，竟不厌其烦地去阅读卷轶浩繁的《道藏》，一一考定壁画神祇的名目，用力之勤，考释之详，就是文物学家也深为叹服。从事西方美

术史和理论研究的同事，或从亲躬其事的大量译著入手，拓开荒原，进行撰述，或者通过研究当代重要画家和作品来总结创作经验，丰富美术理论，力求言之有物，避免空疏浮泛。许幸之先生与常任侠先生的东、西方美术史研究，或一度集中于印象画派，借古以鉴今；或全力倾注于东方美术史与丝绸之路关系的研讨，均极有益于后学。王琦先生更在"左"风日炽的环境下，发表了引起强烈反响的《关于艺术形式的探索》，表现了为丰富发展马克思主义美术学而进行探索的理论勇气。在50年代、60年代，完全避免全局性指导思想上的偏失是不可能的，但美术史系的广大教师由于坚持了理论联系实际、历史与逻辑统一的原则，养成了从实际出发实事求是的学风，所以在可能被指斥为"厚古薄今"、"重史轻论"、"重业务轻政治"的舆论中，做出了经得起历史考验的建树，为70年代后半期以来在专业领域内的拨乱反正奠定了基础。除去王琦先生的《探索》被重新发表外，王逊先生主编的《中国美术史》及其讲授中国书画论的笔记被后学辗转传抄翻印以致出版发表，也充分地说明了这一点。

二

从"文革"结束至1987年是美术史系的恢复发展时期。

随着10年风雨的消歇和朱丹先生主持美院工作，金

维诺先生重新担任美术史系主任，并再度恢复招生。在这一时期中，系内的建制不仅恢复了10年前的三组一室，而且又增加了兼管两刊(《美术研究》与《世界美术》)的任务。原师资队伍虽然稍有调转，但亦不断有所补充。开始，只有张安治先生等老专家投入了美术史系的复兴，队伍仍以老中年专家为主。为了美术史系的建设与发展，长期担任副院长的艾中信先生对我们的工作经常给予具体的帮助和指导，并亲自承担研究生的培养工作。经过数年的努力，师资结构渐渐向着以中年为主转化，分别擅长多种外语的教师也基本齐备。这时的教学工作已由"文革"前基本上只培养五年制本科生发展为既培养四年制本科生，又培养研究生。接纳进修生与留学生的工作发展尤为迅猛。研究工作则在总结出版多年成果的同时有所拓宽。回顾这一时期的教学研究工作可以看出，实行拨乱反正与开展对外交流是贯穿始终的两根主线。在这两根主线的萦带下形成了四方面的特点：一、在拨乱反正中恢复；二、在对外交流中拓展；三、在培养多层次多种类的专业人才上致力；四、在向社会奉献已有成果的过程中提高。

在培养多层次多种类的专业人才方面，1978年恢复招生之始便打开了新局面。10年动乱之后，百废待兴，当务之急便是培养人才，为此，美术史系面对报考研究生者多达300余名的情况，以两种形式最大限度地录取成绩优良的考生，分别列入研究班与师资培训班，因材施教。

其后，又陆续招收了数届研究生、本科生与一年制专科进修生。在恢复招生的前两三年，系内的教学指导思想偏重于在拨乱反正中恢复治史搞论的优良传统与学风，并丰富完善已有的教学体系。第一届研究生的课程设置即体现了在原有体系上为培养高一层次的专业人才所做的努力。当时，经过全体系内外导师与任课教师的反复讨论，确立了少而精的设课原则，以及教学方式上的三种结合：一是指导教师的个别指导与教师集体授课相结合；二是课堂教学与指导自学相结合；三是系统理论学习与调查实习相结合。在课堂教学中，除共同课外，又开设了两种性质的课程：必修课与选修课。选修课是为了补充出身于其他专业学生的专业基础，主要是中外美术通史与艺术概论。必修课又一分为二，一种是各专业方向研究生一律攻读的课程，由指导不同专业方向的导师分别讲授，计有：马列文艺理论选讲，鲁迅论美术、中国画论、西方画家与雕塑家论美术，佛教美术专题，文人画专题。不难看出，前两门课程是为着指导学生重新学习马克思主义文艺理论，以端正长期被搞乱的思想，后数种课程则既结合已有研究生的研究方向又实为具有广博专业基础的研究人才所必需。在必修课中，还设有部分工具方法课，如中国美术史籍概论与书画鉴定，目的是使学生通晓专业目录学及其方法，获得鉴定学的知识与方法，以便从基础研究入手，站在前人的肩膀上，“致广大，尽精微”。这样，便把培养本科生行之有效的经验，推广到培养研究生

的领域，完善了已有的教学体系与教学方法。稍后，研究生的培养则按照学科发展的情况，着力于开拓新的领域。1978年已培养了中国美术史与美学思想、文人书画、东方美术、近现代美术的研究生，其后，则拓展到下述方面：中国美术史与书画鉴定学、佛教美术、西方现代美术批评、波斯艺术、拉美艺术、中世纪美术、样式主义美术与中外美术比较学。基于专业方向日趋深细，培养方法亦由70年代后期的三种结合变为导师指导与自学相结合。这种教学方式充分发挥了导师与研究生的主观能动性，对于专业基础广博坚实并有较强自学能力的研究生是适宜的，对于学生专业基础相对薄弱指导条件也尚未充分具备的方向，广大研究生希望有所改进。多年来，我们还延聘校外专家任课，或担任研究生导师，取得了良好的收效。蔡仪先生、杨仁恺先生都为我系的研究生培养作出了重要的贡献。

美术史系在“文革”后较早开展了对外学术交流，这一工作开始于1979年接收第一个外国进修生与美国的李铸晋教授来访、张昕博士讲学及次年金维诺先生的应邀访美。其后，来系讲座的国外学者与进修中国美术史的国外硕士生、博士生源源不断。于是本系开始接收中国美术史学位留学生，接待来访，应邀出访与广大教师在指导帮助国外进修生上做了大量工作，增强了国外同行对我系师资力量的了解，进一步促进了交流。1987年前我系已有4人次应邀出访，九人次应邀参加在日本、美国

和安徽、上海召开的国际学术会议。在这几年的友好交流中，系领导和外出教师都注意了解流散海外的中国美术名品及其研究成果，尽力收集中外美术史及美学艺术理论方面的专著、教材、图书、资料与幻灯片，还与国外教学研究单位或专家建立图书资料交换关系，丰富了系资料室的收藏。

我系自70年代末开始筹划教材编修出版工作，各教研室的同志还分别承担了《不列颠百科全书》中文版部分的翻译、编写、审校和主编工作，参加了《中国大百科全书·美术卷》、《中国美术全集》的主编、撰写工作。《中国美术史》(八卷本)《中国美术史》(十三卷本)《世界美术史》(十卷本)上马后，亦被邀请参加。我系教师在树业有专攻的基础上深化研究成果，开拓新的领域，这些成果除反映在合编的大部分著作中外，还形成了论文集、专著与译著，已经出版的有《中国美术史论集》、《古帝王图》、《中国画与画论》、《清明上河图》、《中国年画史》、《中国新兴版画五十年》、《色彩论》(译著)、《西方现代美术浅谈》、《传统与现代派》、《美术史文选》(译著)、《马克思主义和美学》(译著)、《华嵒研究》等。尚有一些即将出版。此外，还发表了大量的论文与译文。以中国绘画史籍概论为雏形的中国美术史学史的拓荒，开启了传统史学方法研究的先路，对民间年画的系统调查研究，为美术界探讨所谓"第三体系"提供了重要的史论依据；对现代版画史的研究，则为中国现当代美术史的编写奠定了某一重要方面

的坚实基础；色彩论的译著以洞悉艺术媒介的识见冲击了片面重视内容而忽略艺术语言的积习；系统研究“文革”前几无涉猎的西方现代派艺术并与当前的美术创作思潮的研究相结合，在现实条件下开拓出一条治西方美术史的道路；《自我论》的译著不但密切联系着广大创作家和理论家的争论与思考，而且丰富了美术基础理论。

三

自1987年美术史系主持人相对年轻化以来，它开始进入一个在继承已往办系经验的基础上致力于开拓新局面的探索时期。

美术史系的教学研究设置，在原有三组一室两刊的基础上，改为三个教研室和一个资料室。师资队伍渐以中年为主，并向年轻化过渡。此外，已开始招收中国美术史博士生，筹备开办多种形式的短期班，同时接受了王森然家属捐赠，设置了王森然美术史论奖学金。

我们面对的形势是美术史教学研究日益多元化和对外交流的越益频繁。因此，通过总结已有经验，研究新问题，进行新探索，通过实践的检验来寻找本系在国内同行以及国际同行中的位置，发挥其不可替代的作用，便成了大家反复思考的问题。学术的发展，既有火传薪尽的承传一面，又不能不有变异开拓的一面，二者其实是相反而相成的。在近期内，首先要在开拓中考虑教学与科研工

作的承续性，但同时又要防止固步自封，要提倡在开拓中发展好传统。

加强队伍建设逐步实行年轻化，是这一时期中重要工作。我们要充分发挥中年教师的骨干作用并使之得到提高，同时不失时机地补充新生力量，使年轻教师在中老教师的关怀下，在彼此相互理解支持中迅速成长，使其开拓精神与创造意识更牢固地奠立在前人脚踏实地的肩膀上，使其自我设计更符合为人师表的要求。

拓展教学研究领域，丰富教学体系，改善教学研究方法是全体同志面临的又一课题。近年来，全国的美术史论工作出现了巨大的变化。各兄弟院校理论教研室或美术研究机构几年来培养的一批中青年史论工作者已崛起于各地；伴随改革开放的进展和中西文化交流，引起了中西文化的大讨论，出现了新潮美术的兴盛，并推动了美术创作与美术史论研究的多元化发展；年轻的美术史论工作者紧密联系着新潮美术家的尝试、开拓及其反响，思考着多年被隔绝的西方现代美术以至现代文化，比较着中西文化的异同，讨论着中国美术以至文化的去从。以西方文化为重要参 照系的同志更着力于从文化层次上更新美术观念，他们以不同于老一辈专家的知识系统、思维方法、批评标准，对传统的美术史论研究方法及其结论提出了许多挑战，涉及很多已往不曾论及的美术史论问题。在这样的历史条件下，欲使美术史系继往开来，就不能不在原有的基础上研究新问题；就不能不把广大教师针对

新形势新任务的思索成果纳入到教学研究体系与方法的改善与开拓中来。

在教学研究的组织形式、课程设置和培养方法上，我们也采取了一些措施。首先，我们为了加强中国近当代美术史的教学研究，在中国美术史教研室中聘请了一位专事近当代美术研究的同志任副主任，以便筹建与古代美术史教研组并行的近当代美术史教研组。为了加强东方美术史的教学与研究，也已聘请了一位专门研究东方美术史的同志就任外国美术教研室副主任，以便筹建与西方美术史教研组并行的东方美术史教研组。为了加强美术基础理论与鉴赏批评的教学研究，已在开设原有基础课的同时，把开拓下述领域作为将要进行的工作，视觉艺术概论、造型艺术美学、中国美学史、中外美术比较学、中外美术交流学、美术鉴赏与批评。

其次，为了在扩大知识领域中造就新一代专业人才，我们将在加强并完善既有的基础课教学并防止膨胀学时的同时，充分考虑学科分工的趋于细致，各学科在深层的交叉，相关学科发展对本学科的影响，拓展攻读各级学位学生的专门化课程、专题课程与选修课程，增加反映相关学科进展与信息的讲座，分别列入本系教师的工作任务并征聘校内外专家任课。以便在开放的形势下，把国内外关系到本学科建设的新成果纳入师生的知识系统之中。

我们已经开设中国美术史方法课程，目前已在研究

生班举行研讨课(Seminar),即将对本科生和研究生讲授西方美术史方法。

为了加强研究生教学,满足他们转益多师的求知愿望,决定恢复三个结合的教学方式。它们是:各方向导师为研究生开课与分别指导相结合;校内导师指导与特殊专业方向聘校外导师指导相结合;导师指导与研究生自学相结合。为了从学科建设上培养开拓新方向的专业人才,我们还准备对难度较大的专业方向,安排教师指导小组负责,把发挥指导教师的个人力量与发挥集体智慧结合起来。

在个人继续开展科研工作的基础上,为了把一切积极力量首先吸引到系内外教学上来,我们打算把教师纷纷参加社会编著工作的热情渐次转化为投入本院系争取到的国家科研项目的积极性。以便更主动地做出建树。同时,我们也将争取国际合作的科研项目。围绕教学开展学术研究工作的另一个方面,是集中力量加强资料室为基础研究的而做的准备工作,包括收集整理历年授课的系统幻灯片、图片并不断补充,建立检索系统,建立历年学术档案,编制教学参考资料,搜集学术信息。为此必须改变广大师生只看到资料室服务工作一面,而忽视其本身专业工作的一面,鼓励安排教师们积极主动地参与到资料整理工作中去。老教师参加资料整理编绘的指导工作,也无异于把多年教学研究的资料积累转化为全系永久财富。

我们将在已有的基础上继续奋进，既脚踏实地，又高瞻远瞩；充满民族自信心地放眼世界，在中外美术史及美术理论教学研究上作出无愧于时代的奉献。

原载《美术研究》1988.3.

美术史研究与中国画发展

本世纪初以来，我国走向现代的美术史学和在西学东渐中曲折发展的中国画，都与美术教育的关系极大，都是以综合院校中的美术院系、艺术院校中的美术系科和美术院校为中心而发展起来的。虽然兴办现代的美术教育是“废科举、兴学堂”以后引进西方教育体制的产物，美术史学作为一门独立的现代人文学科也离不开引西入中，历史悠久的中国画百年来更处于中西文化的激荡和由传统向现代转型的情势之下，但是，中国走向现代的美术史学一直表现出异于西方美术史学的特点，中国画不仅未曾被西画取代，反而开创了多种走向现代的路子。实际上中国百年来走向现代的美术史学和同一时

期中国画的演进存在着一种互动关系，这是一个值得探讨的问题。

一

世纪初，我国具有开辟意义的第一部美术史著作，由毕业于两江师范图画手工科的姜丹书编著完成。当时姜氏32岁，正在浙江省立第一师范任教，为了贯彻民国元年(1912)教育部颁行的《师范学校课程标准》，使"得暂缺之"的美术史课程加以实施，便肩负起这一任务，编成涵括中西的美术史教材。此书后经教育部审定，于1917年由商务印书馆出版。[①]世纪末，最新一部《中国绘画史》，则由毕业于上海美专又曾在北平艺专攻读研究生[②]其后长期执教于原浙江美术学院的王伯敏撰成，1997年由台湾东大图书公司刊行。此书序言自称，它是以1965年成书、1982年问世的《中国绘画史》为基础重新撰写的[③]，而1965年完成的《中国绘画史》，则是1961年文化部组织的全国高等艺术院校统编教材之一。[④]从以上两例可知，(一)写作《美术史》和《中国绘画通史》的姜氏与王氏，都是习画出身而供职于美术教育机构的教师。(二)他们的上述著作本身都是教材或由教材发展而来。这种由画家或画家出身的学者适应编写教材需要而写作中国美术史或中国绘画史的现象，从20年代直至70年代都是十分普遍的。从以下排列的有较大影响的10余种中国美术史和中国绘画史的表格中，可以印证上述结论。

20世纪主要中国美术史著作表

书　名	作者	身份	出版年月	出版单位	备　注
中国绘画史	陈师曾	中国画家	1925.1	翰墨苑美术院	据《俞剑华美术论文选》，此书乃据陈氏在北京艺专讲稿整理而成。
中国美术小史	滕固	学者	1926.1	商务印书馆	据书前弁言此书乃滕氏"承乏上海美专教席"时所写讲稿。
中国绘画史 中国绘画史(修订本)	潘天寿	中国画家	1926.7 1935	商务印书馆	据该书1935年卢年潘美中而列丛时馆书之一。再版弁言及寿系海授史变迁史时专版书由列为大学丛之一。
中国画学全史	郑昶	中国画家	1929	中华书局	据该书自序，此书为著者1921年任教杭州时开始写作。
中国绘画变迁史纲	傅抱石	中国画家	1931.9	南京书店	据自序此书乃于傅氏1930年一艺师时江西省立中术教科国画所编讲义。
唐宋绘画史	滕固	学者	1933.5	神州国光社	

书　名	作者	身份	出版年月	出版单位	备　注
中国绘画学史	秦仲文	中国画家	1934.11	立达图书公司	按秦氏多年执教于京华美专，此书序称“整理成书，兼代校刊之役”，显然与教学有关。
中国美术的演变	王钧初	毕业于北京艺专，后专事研究	1934	文化书业出版社	
中国绘画史	俞剑华	画家，后以治美术史为主	1937	商务印书馆	据《俞剑华美术论文选·年表》，此书写于俞氏任教上海美专时，次年任美术史教授。
中国美术史	胡蛮（王钧初）		1942	延安新华	其时王钧初供职延安鲁艺，其书亦与教学有关。
中国美术史讲义	王逊	学者	1956	中央美院印行	系王氏为中央美院授课之讲义。
中国美术史纲	李浴	毕业于国立艺专美术史门后从事研究	1957	人民美术出版社	此书为李氏在东北美专教授美术史之作。
中国美术史略	阎丽川	毕业于上海新华专，原为画家，后转入美术教学史研究	1958	人民美术出版社	成书时阎氏任教于河北师范学院美术系。

书　名	作者	身份	出版年月	出版单位	备　注
中国绘画史	王伯敏	学者而兼中国画家	1982	上海人民美术出版社	此书为文化部1961年统一组织的高等美术院校教材，完成于1965年。
中国美术史	王逊	学者	1985	上海人民美术出版社	据1956年《中国美术史讲义》，由王氏学生校订补充而成。
中国美术简史	中央美术学院美术史系中国美术史教研室	学者	1990	高等教育出版社	为电视大专教材。

二

20世纪中国美术史作者在身份上的前述特点，大抵纵贯了几十年，直至近一二十年才逐渐改变。出现上述许多非美术史家写作美术史的情况，实在并非偶然。究其原因，则不仅因为当时极少科班出身的专业美术史学者，而且与开办西式美术教育机构急需开设中国美术史课程直接相关。要开设课程却没有符合现代美术教育要求的现成教材，古人固然有不少画史性质的著作，但史料的价值多，史学的意义少。接受了现代科学文明洗礼的

中国画家均意识到了这一点，潘天寿即深感时人于画史资料“不知统计，也不知整理，只是随手散乱着，堆积着”⑤。秦仲文亦指出：“综观所有的文字（按指美术史中的古代著述），虽各有他们相当的功用和价值，但是缺乏用史学方法将历代绘画起源发展、演变程序作为系统的有组织的叙述。”⑥

要想把片段记叙的、零星鉴赏的、画家传记的、师承渊源的史料，整理成系统的讲求科学方法的适合美术教育的史学教材，唯一的途径是在学习西方科学文化的过程中，引进西方史学、美术史学（包括马克思主义的史学观和方法论）。这本来可以通过请进外国研究中国美术史的专家和派出留学生的办法解决，但在相当长的时期内，请进来执教于美术院校的全是画家而不是美术史家，教育部委托英国使馆波西尔所著的《中国美术》⑦，虽属外国人写作的中国美术史类书籍，但既限于英国博物馆之资料，又着重鉴赏胜于发展过程。而出国的留学生，大率是去外国学画的，学习美术史又归国后治美术史者在世纪末之前，似仅有滕固等少数人。因此，编写美术史教材并研究中国美术史也包括中国绘画史的任务，就落在了相对具备条件又期望用科学方法重新清理“中国美术源流变迁之迹”⑧、“明白本国艺术的来源与变化”⑨的艺术院校的中国画家肩上。由画家或学画出身者研究中国美术史包括中国绘画史的结果，是一方面出现了一批现代意义上的画家型学者和学者型画家，甚至极大地推动了

他们自己的绘画创作。另一方面则因画家更直接地面对创作实际与本世纪中西文化冲突中中国美术文化处于弱势的现实,从而在研究中也就更有意识地寻找世界格局中现代中国美术、中国绘画的发展方向。换言之,百年来学画出身的学者或画家治中国美术史、中国绘画史的,在身份上有别于西方由美术史家治史这一特殊情况,也导致了美术史和绘画史著作,在引入西方方法的同时却不太像西方有关著述那样为学术而学术,而是具备了经世致用的特点。

三

本世纪以教材为著述形式的中国美术史和中国绘画史,从学术渊源而言,西方的影响是显而易见的,不过或是通过日本而接受影响,或是直接接受影响。陈师曾的《中国绘画史》,实际上即以日本中村不折、小鹿青云的《支那绘画史》为依据增损而成[10]"而滕固对中国美术分期的思考,也斟酌了德国希尔德(Hirth)和法国巴辽洛(Peleolgue)的看法[11]。其重要的影响则在于引进了"风格"[12]或称之为"画风"[13]的概念,进而运用一定的史观、按一定的演进模式,注重风格的递变,编著重视分期阐述的通史。有关著作表明,这一时期的作者所持的史观已不是循环论,滕固即在《中国美术小史·第四章·沉滞时代》中说"历史上一盛一衰的循环律是不尽然的"[14],郑昶在《中国美术史·第一章绪论》里也有一字不易的同样表

述[15]，美术史作者们所采用的史观，先是达尔文学说畅行后的生物进化模式，如秦仲文的《中国绘画学史》即将上古至民国间的中国绘画发展过程分为萌芽时期、成立时期、发展时期、变化时期和衰微时期[16]。滕固也在《中国美术小史》中把自上古至清末的中国美术史分为生长时代、混交时代、昌盛时代和沉滞时代[17]。其后，开始有人学习使用马克思主义的唯物史观和方法论。重视"经济背景与政治命脉"和"矛盾是前进的动力"者以王钧初开其端[18]，至50年代以后蔚为主流，王逊、阎丽川、王伯敏等家的通史著作，莫不如是。其突出的特点是，力图把美术的发生发展的阶段性对应地纳入马克思主义的社会发展史中，以说明各种美术现象的根源。阎丽川的《中国美术史略》的分期即是按照原始社会、奴隶社会、封建社会的初、前、中、后、晚期和近代而展开论述的[19]。

然而，由于通史的作者多是画家或画家出身的学者，他们即使在研究美术史时也无法削弱对现实美术创作去向的由衷关切。这一由衷的关切总是使他们努力在美术发展变迁的思考中重视民族美术的独特性，进一步引申出足以指导现实创作的法则和理论，甚而至于带有明显的破除欧洲中心论的倾向。傅抱石在其著作《中国绘画变迁史纲》中即称："中国的绘画，也有特殊的民族性，较别的国族的绘画，是迥不相同的"，他研究中国画史即是为阐述"中国绘画普遍发扬永外的根源"，"提高中国绘画的价值"，"增进中国绘画对于世界贡献的动力及信仰"。[20]

李浴的《中国美术史略·绪论》,则把这种温故知新而古为今用的著述目的表述得更为清楚,他说:"科学的美术史著作能通过许许多多极其复杂的客观现象来揭示出其发生发展的客观法则","作为我们继承和发展古典艺术之优良传统的理论基础,从而有利于我们今后的艺术创作。"[21]

四

上述经世致用的研究中国美术史的目的性,导致了两种直接后果,一是20世纪的中国美术史著作虽然接受了西方的历史学和美术史学的方法,但致思趋向宏观,分析风格递变的成因,重视较深层的综合因素。20世纪前叶西方流行的美术史方法是风格分析的方法,最早引进这种方法的是始而留学日本继则在德国获得博士学位的滕固。引进风格分析方法之前,中国传统的美术史研究重文献的使用,而不是"广泛地从各时代的作品里抽引结论"。滕固不但始开提倡从作品出发研究美术史的先河,而且力主探讨风格更替的缘由。尽管有的学者已指出,滕固主要着眼于"绘画变革本身的自发自足的本质"、"偏重风格形式内部力量的说明"[22],持所谓"内向观"的阐释方法,但滕固依然是重视影响风格更迭 依据的,他在《唐宋绘画史·引论》中说:"绘画的——不只是绘画以至艺术的历史,在乎着眼作品本身之'风格发展'(stilentwicklung),某一风格的发展、滋长、完成以至开拓出另一风格,

自有横在它下面的根源的动力来决定。"[23]其他多数学画出身甚至以作画为主的学者则注意考究各种风格流变的形成与衰落所依赖的相关文化背景及画风与政治的、宗教的、文学的乃至生活方式的关系。郑昶在《中国画学全史》中指出,"画为艺术之一科,当就其艺术上演进之过程及流派而述之。然其演进也,往往随当时思想文艺政教及其他环境而异其方向,别其迟速,而此种环境,又随时代而变更。"他的《全史》即按这样的认识写成,"依时代之次序,遵艺术之进程,用科学的方法,将其流派溯源之分合与政教消长之关系,为有系统有组织之学术史。"[24]如果说,郑昶已明确地把美术史现象视为文化现象,那末俞剑华更进一步把美术史纳入了人文学科,他在《怎样编写中国绘画通史》一文中说:"中国绘画史所包含的方面又太多,除了绘画为本身以外,对于考古学、哲学、文学、金石学、书法、建筑、雕刻、塑像、古董及普通历史,均须有相当的知识。"[25]尽管20世纪的中国美术史与绘画史的研究在新时期以前,对于从作品风格出发并不是已经做得很够,个案研究远不如宏观致思为多,有些因未揭示丰富史料的内部联系而有"史料陈列式"[26]的弊病,但其优秀者已在宏观的视角上具有了人文学科的意义,对于传统画理与传统文化关系的重视也有不同于西方的独特之处。

也必须指出,由于80年代以前的美术史作者多数未接受严格意义上的属于现代美术史学方法的训练,少数留学归来者只有极个别的人如滕固等研究中国美术史,

其他则主要从事外国美术史著作的译介和教学研究工作，加之艺术博物馆事业有欠发达，所以从作品入手把握风格发展的方法没有充分条件付诸实现，甚至欲着眼于风格者也不得不借助于古人有关风格流派的记载而不是从作品中抽引结论。以通史教材为主要编写方式的著述，虽然从宏观上把握了美术史学作为人文学科的特点，也得出了整体上的有益认识，但往往在局部重复着同样的材料和已知的联系，不能借助个案研究揭示美术与其他社会文化因素交相作用的中介环节和深层联系，以美术史的研究来丰富人文史的认知，而有可能套用其他人文学科的现成结论与方法运用到美术史中。尽管后半个世纪开始培养美术史专门人才，在改革开放以后也形成了重视美术史方法的趋向，但设在美术院校的专业系又尚少保证学生获得人文诸学科知识的有力措施。这是在我们充分估计 20 世纪中国美术史已形成区别于西方的特点的同时不容忽视的问题。珍视美术史研究与美术创作在现实意义上的互动，似不应理解为美术史学科相对独立发展的无足轻重。

五

从与美术创作、中国画创作的关系而言，讲求经世致用的 20 世纪美术史作家，在通史和其他论著中因从文化层面上对中国美术包括绘画历史发展的思索，引出了直接关系到中国美术变革去从的结论。以中国绘画史而

言,即围绕着中与西、南宗与北宗(实质是文人画与非文人画),引出了百年来中国画发展的两大方向。滕固、俞剑华、阎丽川及50年代至70年代间相当一部分中国美术史和中国绘画史著作,代表了一种程度不同的融合中西文化同时重视传统中非文人美术复兴的现代意义的方向。滕固即十分强调异质文化引入后与传统文化结合的活力,认为"有了外来的营养的刺激,文化生命的成长,毫不迟滞地向上了"[27]。他在《中国美术小史》中说:"历史上最光荣的时代,就是混交时代。何以故?其间外来文化侵入,与其特殊的民族精神之作微妙的结合,而调合后生出异样的光辉。"[28]为此,对中国绘画通史进行划分时,滕固将佛教输入后的魏晋六朝看作造成"昌盛时代"出现的"混交时代"。对于倡导文人画的纯化而贬抑院体画、画工画的"南北宗论",他也是最先发起批判的。滕固不但例举史实指出:"南北宗说"是"不合理的",而且着重指出由董其昌、莫是龙首倡的"南北宗说,是一种'运动'——南宗或文人画的运动,是近代绘画史上把元季四家定型化的一个运动"[29]。至于滕固何以要大张旗鼓地反对南北宗论,他回答说:"因为有了南北宗说以后,一群人站在南宗的旗帜之下,一味不讲道理地抹煞院体画,无形中使人怠于找寻院体画之历史的价值,我们只要翻开清代以及今人关于绘画史的著作来看一下,凡不敢或不甘自外于所谓'文人'的作者,没有一个不被它麻醉的。"[30]又说"用董其昌的南宗北宗论,解释自唐以来的绘画,这个谬见笼

罩在人们的心坎上，已历三百余年，直到今日还是一样地有力”[31]。据《中国美术小史·弁言》，滕氏之治美术史，“得梁任公先生之教示”，而他对南北宗之批判，亦可溯源至梁任公的老师康南海。康氏主张“合中西而为画学新纪元”[32]，反对文人画“拔弃形似倡为士气”，认为“中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也”，主张“以院体为画正法，庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。”[33]两相比较，可以看到滕固之于康有为，在主要论点上是一脉相承的。

俞剑华虽曾师从力倡文人画价值的陈师曾，但在中西文化冲撞交汇中中国画的发展问题上却指出了两种路径：“1. 国画单独改良，不参加西法。2. 国画与西画融合，取其所长，去其所短。”[34]单独改良的办法，在他看来有赖于“国画的写生”[35]，有赖于“提倡创作”而非只临摹，这种为高扬创作精神而提倡写生的认识也可以追溯至蔡元培论绘画当采取西洋之所长的主张。蔡元培 1920 年在北大画法研究会的演说中强调“多做实物的写生”，并说“中国画始自临摹，外国画始自写实”。“今世为东西文化融合时代，西洋之所长，吾国自当采用。”[36]而俞剑华著《中国绘画史》并批判“南北分宗之说”，认为“其分宗以好恶为依归，并无事实上之根据，尤不合于科学方法。”[37]其现实目的即旨在“提倡写生，提倡创作”。正如他在本书例言中所称“中国绘画在元以前为创作与写生时代，故光华灿烂，发展甚速。元朝以后，则变为临摹时代，故每下愈

况，日渐消沉，画坛至今，临摹之弊已登峰造极，陈陈相因，千篇一律，只有临古之躯壳，毫无自己之精神。丁兹末运，欲挽狂澜，非提倡写生，提倡创作，排斥临摹不可。本书于此点愿为先驱。"[38]他在1963年出版的《中国山水画的南北宗论》，则把他批判南北宗的认识推向极致。阎丽川的《中国美术史略》，写作于没有实行对外开放政策的年代，所以未展示关于中西文化的看法，但在批判"南北宗论"的同时，却给予了民间美术以较多重视，他对董其昌南北宗论的批判，除前人已论者外，特别强调了董氏"大官僚、地主的身份"、"民抄董宦"的斗争和董氏的"鼓吹师古倒退"，着重指出："文人画'南北宗'之说一直到清代的文人画坛流毒很深，除了当时政治、经济大变动的社会原因，这种文艺思潮也在促使绘画艺术日趋衰落。"[39]

潘天寿、黄宾虹、郑昶、傅抱石等的中国绘画史著作，则提倡了另一种在西学东渐下中国画仍应按固有的规则与西画分道扬镳，因而也仍需发扬文人画优点使之走入现代的方向。潘天寿《中国绘画史》的初版序言曾提及受吴昌硕帮助不少，而吴恰是对"欧风咨人口"不以为然的；师承吴昌硕的陈师曾进一步在批判文人画提倡引进西方写实主义的热潮中发表了与之异趣的《文人画的价值》。而潘氏的《中国绘画史》则以提出世界文化有两个源头的日本人中村不折和小鹿青云的中国画史著作为依据加以增损。虽然，两个文化源头的论述并未写入陈氏的《中国绘画史》，但这一认识和陈师曾的文人画思想却成了潘天

寿论述中国绘画史的重要渊源。潘氏在《中国绘画史·绪论》中已把"泰西文化系统"和"东方文化特有统系"两个文化统系的认识发展为东西两个绘画统系的见解,并指出:"西洋绘画的产母,可说是希腊、罗马。东洋绘画的产母——印度不在内——可以说是中国。而中国的绘画,被养育于特种文化之下,他所发展的根底,笔、墨、绢、纸等的材料,四周围不同的境遇,与西洋绘画大异其旨趣。因之东西画的沟渠,亦十分严厉,不能相越。"[40]为了深入论述这一问题,他在修订版《中国绘画史》中专门附录了另一研究成果《域外绘画流入中土考略》。《考略》考察了绘画上的中西交流史,既指出了随着交流的发展"互相的影响变化愈甚",又得出了自己的结论:"无论何种艺术,有其特殊价值者,均可并存于人间,只须依各民族之性格、各个人之情趣,仁者见仁,智者见智,选择而取之可耳。""东方绘画之基础,在哲理;西方绘画之基础,在科学,根本处相反之方向而各有其极则。""若徒眩中西折中以为新奇,或西方之倾向东方,东方之倾向西方,以为荣幸,均足以损害两方之特点与艺术之本意。"[41]他称述的中国艺术的特殊价值,实际对绘画而言主要是指陈师曾已拈出的文人画的价值。惟其如此,他尖锐地批评了康有为以郎世宁为榜样的"合中西而成大家的"的主张,指出"康氏不谙中西绘画,主以院画为绘画正宗,全是以个人意志而加以论断者。恐与其政见之由维新而至复辟者相似,不足以为准绳。"[42]

郑昶的《中国画学全史》完全继承了潘天寿中西两大画系之说，对于董其昌南北宗论并无批判，且认为“历述宗派，了若指掌，言简而事具，其有助于画史之说明殊大。”[43]书中隐含的思想，在1934年的《中国的绘画》一文中有直露的表达。从中可知：(一)郑氏对于文化冲突中的西画，主张借鉴精华而发民族艺术的光辉，他说：“对于域外艺术之传入，初必尽量容受，继则取精遗粗，渐收陶溶之功，终乃别开门径，自见本真。”对于脱离民族传统精神之“中西调和之说”，他是不以为然的，故称“举西画而中化之，或中画而西化之，率至东施效颦，丑态百出，而犹美其名曰新派画……两不讨好，俱归失败。”(二)对于文人画与工匠画的关系，郑氏则本之陈师曾的认识，认为“绘画之究竟在神韵，不在形似，在表现情感，不在移写实物，在能超于象外，神与造物者游，不在拘泥形迹专事技巧。”“工匠应事实之制作，未免板重，故近俗；士夫随性灵而描写，兢兢于兴趣，故近雅。”(三)其经世致用之根本出发点在于，警惕文化侵略而发扬民族精神。郑氏说“亡人之国，灭人之种，而使之永劫不复者，非武力，非经济，只有文化的侵略。”“国画为民族精神所寄托，亟宜发扬光大。……独此种民族文化的结晶，永远寄托着我民族不死的精神，而继续维系我民族于一致。”[44]至于黄宾虹的主张，亦可见于他为《中国画学全史》所作的序中，黄氏称：“方今佉卢梵书遐陬重译之艺术，滂溥宇内，英奇才俊之士，将欲举其殊形异制，曲意附会而沟通之，以为自古至

今绘事变迁之迹,胥系于此。不谓知新原于温故,竟委贵于寻源。""竟委贵于寻源"之说,正反映了黄宾虹对坚持这种方向的看法。至于傅抱石,他的温故而知新亦属于这一营垒。他在《中国绘画变迁史纲·研究中国绘画的三大要素》中即非常明确地指出了"中国的绘画,也有特殊的民族性,较别的国族的绘画,是迥不相同。"甚至嘲讽道"还有大倡中西绘画结婚的论者,真是笑话!结不结婚,现在无法测断。至于订婚,恐在三百年以后,我们不妨说近一点。"[45]在此书的自序中,傅抱石还对南北宗论的批判表示自己的立场是"提倡南宗",并且把陈师曾论述的"人品、学问、天才"作为了"研究中国绘画的三大要素"。

这种在半个世纪中美术史家、画家而兼学者两种人在结合现实中国画的发展变革而总结出的两条路子,不仅引发了融合中西与借古开今两种形态,而且在建国以后已发展为"融合中西而洋为中用"与"借古开今而古为今用"两种创新方向。近 10 余年,由于中国美术史专门学者的成长,中国绘画史个案和专题研究的深入与方法的讲求,虽专门之学的独立性日强,但美术史学者的研究与国画家在实践上的探索,仍然在新的意义和新的层面上反映了互动关系,容待另文详述。

注:

①《姜丹书艺术教育杂著》,第 153 页,浙江教育出版

社,1991。

② 王伯敏40年代末在北平艺专攻读研究生一事乃1997年亲口对笔者所述。

③ 王伯敏《中国绘画通史》(上),台湾东大图书股份有限公司出版,1997。

④ 王伯敏《中国绘画史·序》,上海人民美术出版社,1982。

⑤ 潘天寿《中国绘画史·自序》(上海美专丛书),第2页,商务印书馆,1926。

⑥⑯ 秦仲文《中国绘画学史·序论》,立达书局出版,1993。

⑦ 陈辅国编《诸家中国美术史著选汇》,第77页,吉林美术出版社,1992。

⑧⑱ 王钧初《中国美术的演变》,文心书业社,1934。

⑨ 潘天寿《中国绘画史·自叙》,同⑤。

⑩㊳ 俞剑华《中国绘画史·凡例》,第1页,台湾华正书局,1984年重印。

⑪⑫⑭⑰㉒㉓㉙㉚㉛ 滕固《唐宋绘画史》,中国古典艺术出版社,1958年重印。

⑬ 潘天寿《中国绘画史·叙论》,商务印书馆,1926。

⑮ 郑昶《中国绘画史》,中华书局,1935。

⑱㉗㉘ 滕固《中国美术小史》,商务印书馆,1926。

⑲㊴ 阎丽川《中国美术史略·目录》,人民美术出版社,1958。

⑳㊺ 傅抱石《中国绘画变迁史纲》,南京书店,1931。

㉑ 李浴《中国美术史纲》,辽宁美术出版社,1988 年修订。

㉒ 石守谦《风格与世变·自序》,台湾允晨文化实业股份有限公司,1996。

㉔㊸ 郑昶《中国画学全史》,中华书局,1929。

㉕ 周积寅编《俞剑华美术论文选》,山东美术出版社,1986。

㉖ 顾丞峰《中国美术史学反省》,载《江苏画刊》,1989,No.11。

㉜㉝ 康有为《万木草堂藏画目》,石印本,1917。

㉞㉟ 俞剑华《国画通论》,原载《真善美》第 2 卷第 2 号。1928 年 6 月 16 日,引自周积寅编《俞剑华美术论文选》。

㊱ 蔡元培《在画法研究会演说词》,载《绘学杂志》第 1 期,1920,No.6。

㊲ 俞剑华《中国绘画史·明朝之绘画》,台湾华正书局,1984 年重印。

㊵㊶㊷ 潘天寿《中国绘画史》(修订本),商务印书馆,1935。

㊹ 郑昶《中国的绘画》,载《文化建设》月刊创刊号,1934 年 10 月。

原载《新美术》1991.1 期

90年代的美术史研究

九十年代的美术史研究，既是80年代的继续，又随着市场经济的发展、人文精神的呼唤和国际交流的扩大，出现了新的态势，取得了新的进展。为了较系统地叙述，拟从四个方面论列。

（一）远近的渊源与发展的大势

中国对美术史的研究，源远流长。自唐代张彦远以来，便形成了古代传统：从本世纪20年代的滕固开始，又出现了取法于西方的近代传统；自三四十年代王钧初（胡蛮）而后，更开始了运用历史唯物主义的现代传统。然而，长期以来，中国美术史的著作主要是由美术家写成的，直到1957年才在中央美术学院里成立了培养专业人才的第一个美术史系。

专门从事美术史论研究的机构——美术研究所也于50年代建成并附设在中央美术学院之内。从此,形成了本世纪中国最早的美术史研究中心和人才培养基地,肇始了具有长远意义的奠基工作,带动和促进了主要任职于美术院校理论教研室或艺术博物馆等单位的同行,在推出成果并推出人才中发展了美术史事业。

由于历史条件的限制,五六十年代的美术史研究既统一于前苏联的模式,又远不如理论批评活跃。经过"文革"的扭曲,至70年代上半叶,美术史学也不幸陷入了"以论代史"和"影射史学"的泥沼,沦为了"文革"政治的附庸。直至"文革"结束,改革开放新时期的到来,才开辟了美术史研究健康发展的光辉前景。经过70年代后半叶至80年代初学术思想上的"正本清源",在举国上下对真理标准的讨论中,美术史家解除了思想禁锢,恢复了实事求是和史论统一的传统。灿烂辉煌的古代美术文物的大量出土和私家收藏的公诸于世,西方艺术文化的涌入,国内美术新潮对传统的挑战及其所引起的激烈争论,新一代专门人才的成长,都空前地促进了美术史学界重新研究的热潮。

七八十年代的美术史学队伍,主要还是五六十年代已经走上这一专业领域的老一辈专家,但"文革"后始得初试锋芒的中年学者已开始成长。70年代末在第四届文代会上发起成立的美术史学会,即由"文革"前得名的老一辈美术史论家组成,虽未能正式开展活动,但无论会长

王朝闻，副会长朱丹、赖少其，还是秘书长金维诺、副秘书长华夏，抑或是理事常任侠、张安治、王伯敏、谭树桐……，都以知名学者或兼事领导工作的条件，在教授研究生中，在主持大型学术著作的编写中，在推动国内外交流的学术活动中，为恢复治史的优良传统并带领中青年学者开拓进取方面发挥了重要作用。不仅被10年"文革"中断的研究项目在新的形式下得以扩大完成，而且新的研究也已开始。

金维诺在80年代初问世的《中国美术史论集》，是老辈专家在彼时出版的第一本文集。集中论文善于利用新出土的文物研究前期中国美术史上的重要问题，提出了不少新的见解，发生了广泛影响。张安治同期出版的《中国画与画论》也是一本文集，与前者不同之处在于法与理并重、理论与实践结合。在文人画、扬州八怪、海派的研究中多有开拓，也广泛影响了中年学者。在美术通史、美术断代史和美术专史的编写上，适应院校教学需要和美术创作的借鉴，有不少著作面世。影响较大的《中国美术通史》(8卷本)由王伯敏主编，在80年代陆续推出。该书恢复了史论结合的传统，注入了编者群体多年的教学研究积累，条理详明，内容丰富，门类完备，规模亦属空前。规模更大的《中国美术史》(12卷本)，由王朝闻主编，在80年代中开始组织中青年学者编写并出版了原始卷。该书不仅注意恢复传统，而且以审美关系为轴心线，有了新的视角与新的开拓。美术断代史中则有《中国现代绘画

史》、《中国现代版画史》等出版，标志着近现代美术史研究的滥觞。前者以延续和开拓两种类型作为通贯百年绘画进程的线索，尊开拓而黜延续，观点明确而失之简单，引起了较大的争论。

美术专史的撰写，在80年代已出现了较为多采的格局，不仅有书法史、绘画史新编付梓，其他门类的美术史如雕塑、陶瓷、建筑、年画、版画、漫画、工艺美术、染织、雕漆、画论、绘画批评、绘画材料均有专史上市。其中的《中国雕塑艺术史》，由老专家王子云撰著，不但收集了尽可能丰富的材料，而且在分析中国雕塑民族特点的同时，结合社会文化背景阐述其发展脉络，见解独到，受到学界的好评。在个案、流派与专题的研究上，80年代比较集中于古代画家画派，有关画家研究成果的发表，主要表现为两种方式，一是沪津美术出版社推出的《中国画家丛书》和《中国书画家研究丛书》。前者赓续了"文革"前的出版计划而扩大了范围，以文为主。后者重视了学术性、资料性，图文并茂。其中的《华嵒研究》(薛永年著)能够在个别与一般、风格与意蕴的联结上致力，受到了国内外同行的好评。由上海书画出版社推出的《任伯年年谱论文珍存作品》(丁羲元著)亦有较高的学术价值。二是围绕画家、画派的学术研讨会持续召开。自《弘仁与黄山画派国际研讨会》举行以来，恽寿平、黄公望、郑板桥、八大山人、董其昌、傅山、黄慎、吴道子、龚贤与金陵8家均已举行了研讨活动，填补了研究的空白，发表了新的成果，加强了

学术交流，也推动了美术研究社团的兴起。首先成立的是扬州画派研究会，继之则有古版画研究会、八大山人研究学会、石涛艺术学会、黄宾虹研究学会、吴昌硕研究学会等，这些学会有效地促进了研究的深入展开。通过反思以往忽视资料工作的教训，80 年代学者们在收集、审辨、整理、编集系统的中国美术史文献资料与作品图录上也取得了引人瞩目的成果。以文献纂集为主者，有《元代画家史料》(陈高华著)等各朝画家史料，《扬州八怪资料丛书》、《画品丛书》等，其中有些编集者引用资料注明出处，也注意了版本的选择与校勘。以编集图象为主者，主要有 60 卷本《中国美术全集》、多卷本《中国石窟》、20 余卷本《中国古代书画图目》等，大多注明了收藏处所、尺寸、本地、时代，甚至真伪，为美术史研究提供了前所未有的系统而翔实的资料。徐邦达的《古书画伪讹考辨》，详考细辨古代书画名迹，成为基础研究工作的重要成果。

在改革开放的形势下，了解国外美术和扩大借鉴视野的要求，极大地促成了对国外美术的译介与整体研究。除去介绍各国各家各派的译文和文章大量发表于《世界美术》和《美术译丛》等刊外，已有相当译著和以中国学者立场研究外国美术史的著作出版。较有代表性的译作有昂纳原著的《世界美术史》、里德原著的《现代绘画简史》、阿纳森原著的《西方美术史》、《剑桥大学艺术史丛书》中的《西方美术史》和秋山光和原著的《日本绘画史》等。较有影响的著作则有王琦主编的《欧洲美术史》、朱伯雄主

编的《世界美术史》、迟轲的《西方美术史话》、邵大箴的《西方现代美术思潮》和吴甲丰的《印象派再论》等。这些翻译与著作各有特点，但同时表现出两个趋向，一是对“文革”前甚少译介的西方现代美术开始致力，二是自觉打破欧洲中心论的束缚，在世界格局中恢复中国美术和东方美术的应有地位。《中外美术大事对照年表》（奚传绩编）还始开中西比较美术史基础工作的先河。

80年代美术史研究的另一个重要方面，是开始重视美术史学方法论与美术史观的探讨。最早出现的是对古代名家观点方法的系统评介和个案研讨，金维诺发表在《美术研究》上的系列文章和在山西召开的《张彦远及〈历代名画记〉学术讨论会》可为代表。接着出现的是对50年代以来美术史方法的讨论，在这方面，部分初露头角的中年学者充当了先锋。先是皮道坚在《应当重视美术史研究的方法论问题》一文对李浴《中国美术史纲》的治史方法的批评，强调了冲破简单化方法的束缚而立足于艺术规律，并引起了反批评，发生了影响。而后邓福星发表了《美术史论研究方法刍议》一文，阐述了王朝闻主张的“以审美关系为轴心线”的新方法。这时，由于西方现代哲学方法和美学方法被大量介绍过来，自然科学方法也广为人文学者所移用，一度形成了学术界的“方法论热”，美术史界也不免出现了径直搬用其他学科方法的囫囵吞枣现象。对此，某些研究西方美术史的学者开始有意识地译介研究西方美术史家的方法。在广东，老专家迟轲

翻译了文杜里原著的《西方艺术批评史》,在杭州,以范景中为中心的中年学者则进行了一项较系统的译介工作,他们从瓦尔堡学派和贡布里希入手,上溯下推,翻译评介了西方主要美术史家的著作、方法和史观。除刊载于《美术译丛》者外,还出版了的《艺术的故事》、《艺术与错觉》等著作多种,其他西方重要美术史家如沃尔夫林、帕诺夫斯基的主张也被介绍过来。上述工作使得从风格学到图像学的一系列西方美术史方法很快为中国同行所知,进而了解了西方百余年来美术史研究方法的发展演进,找到了丰富原有研究方法的参照系。几乎同时,上海中年学者卢辅圣在前人的生物进化式、直线式、波浪式和螺旋上升式种种美术演进模式之外,提出了中国美术演化模式的假说——球体说,颇为引人瞩目。

日益兴盛的80年代美术史研究,从队伍的发展,研究方法的探讨和学术的积累上,为90年代的美术史研究打下了良好的基础。但是,由于日渐发挥更多作用的一些中青年学者在专业上尚未完全成熟,处于继往开来文化变动的历史条件下专业界限时有模糊,方兴未艾的国际交流还处于并非知己知彼的初级阶段,渴求史论知识并推进美术史研究的美术创作界心态也欠沉稳,从而导致了80年代美术史研究中的二方面不足。一是部分继承传统研究方法者尚少充分开拓,尤乏建立在立足史实基础上的深入理论阐释,而一些志在另辟新径的开拓者又往往急于事功,仓促面对史实,率意论列发挥,持论空

疏，大而无当。二是学科对象时有混淆不清，部分学者更多看重哲学、美学与美术史学的联系而忽略了相互的区别。在研究方法上也注意于一般的方法论而较少深究美术史方法的特殊性，因此时见讲求理论性的美术史研究简单套用哲学、美学现成结论的现象。上述前进中的不足，进入90年代以后则获得了相当的改善。

90年代的美术史研究，从整体上看是80年代的继续和发展，但由于研究环境的某些变化，也导致了一些新的特点与新的趋向。除去队伍的年轻化和国际交流更加广泛深入等条件外，直接影响美术史研究的背景还有三个方面。一是市场经济的活跃，既引起了对古代和近现代美术的投资热，又导致了有识者对艺术创造与研究中人文精神的呼唤。二是人文学科中朴实学风的兴起，改变了80年代一度在中西古今文化之争中出现的浮躁、盲目与空疏，形成了专业领域内较全面深入地研究历史以弘扬优良传统也较系统透彻地研究外国以吸收良规的稳健、自觉与扎实。三是世纪之交的到来，推动了近百年美术的总体回顾，美术史的研究领域也得到了历时上的推进。在上述背景下，美术史研究展现了不完全相同于80年代的特色。在研究队伍上，知识结构不同于老一辈专家的中青年学者发挥了越来越显著的主力作用。在一些学者相对密集又较具备研究条件的城市，已经和正在形成着一些美术史重镇。在研究方法上，渊源于传统的，引进西方的，以及两者结合的种种方法都得到了使用与尝

试。在国内外的交流和对港台地区的交流上，还出现了在国际合作中深化学术的端倪。在成果的表现上，系统的、大部头的著作、丛书、套书开始增多，文献、图录的编选印制也愈发精美而规模宏大。部分中老年美术史家的文集开始问世，而在美术史的研究方向上，90 年代集中呈现的趋向亦显示出三大特点。一是对历史上非主流美术的研究进一步深化。二是对古代美术的鉴定鉴赏的研究得到了空前发展。三是对近现代美术亦即 20 世纪美术的研究成了新的热点。从整体而言，90 年代的美术史研究就其学术性与开拓性而言已大体在中国美术史范围内趋于与国际美术史界同步并表现出自己的特点，因而出发生了应有的影响。

（二）队伍的壮大与重镇的形成

“文革”后培养的研究生、进修生和本科生陆续随着美术事业的发展走上了专业岗位，进入 90 年代后已形成了一支在老专家扶植下以中年学者为主力不断有年青力量参加的专业队伍，遍布全国一些主要省市。老一代美术史家仍然发挥着作用，领导着研究课题，指导着研究生，推动着交流。著名的美学家王朝闻继主持多卷本《中国美术史》编著完成之后，又投入《八大山人》研究和主持《中国书画论评注丛书》的工作，著名史学家李学勤亦投入了美术史人才的培养工作，但不少老专家年事日高，体

力渐衰,已不能更多发挥,还有70许至90余的老专家如张安治、许幸之、王子云、史岩、常书鸿、伍蠡甫、常任侠、谢稚柳、冯先铭、阎丽川、温庭宽、吴甲丰、陈少年、谭树桐等相继谢世。

随着部分老一辈专家的陆续凋谢,中年学者成为了活跃于这一领域的主要力量。他们大多"文革"前已攻读大学,在"文革"后的80年代获得硕博士学位,或在实际工作中增长了才干,普遍有着比较系统扎实的文化根底与专业基础,一定的独立研究能力。进入新时期后,他们正当盛年,十分重视重新学习,有着较强的责任心和使命感,因而较快地形成了新的知识结构和自己的研究路数。比之前辈专家,他们更易接受新鲜事物,勇于探索未知领域,比之更年轻的学者,他们又能够在兼顾在美术史与美术批评中统一史论,贯通古今。在80年代后期成立的中国美术家协会理论委员会即以部分年纪相对较轻的老专家和已露出头角的中年学者组成。副主任中的水天中、薛永年、委员中的邓福星、皮道坚、范景中、马鸿增、刘曦林、刘骁纯等都是当时已发生影响的中年学者。进入90年代之后,更多有为的中年学者进一步被推上了学术前沿,不仅成为了老专家的有力助手,而且先后走上了专业领导岗位,成为颇有影响力的学术带头人,主持了各有关单位的工作,在带领年轻学者、深化专业研究、提高学术水平、开拓研究领域和加强学术交流方面,起到了不可低估的作用。另一些在80年代末至90年代初获得学位投

入专业工作的更年轻的学者，也在90年代成为了开始崛起的有生力量，其中在1991年荣获吴作人美术史论专业学生论文奖的罗世平、李砚祖、曹意强、黄专和赵力便是其中突出的代表。

由于以中年为主的老中青学者结成的美术史专业队伍的壮大，在一些城市中开始形成了美术史研究重镇或即将成为重镇。在80年代，以美术史为主要教学内容的专业系所，还只有中央美术学院的美术史系、中国艺术研究院的美术研究所、中央工艺美术学院的工艺美术史论系，前浙江美术学院虽在80年代末已经建系，但尚未从共同课教学的综合职能中彻底独立出来。至90年代初，先是前浙江美术学院的美术史论系完全独立(1992)，接着则在湖北美术学院(1994)、广州美术学院(1995)、西南师范大学(1996)和北京大学(1997)陆续建成了今称美术学或艺术学的专业系。其他未建立专业系只有教研室的院校如四川美术学院、南京艺术学院亦积极开展学术活动，为建系做准备。这些城市中的美术收藏、出版等单位则继80年代之余遂进一步致力于美术史的研究交流与出版。于是，在全国范围内，已经形成和正在形成若干集中了研究实力并发挥着广泛影响的研究重镇。各重镇间的相互竞争、彼此渗透和一致合作，有力地推动了90年代美术史事业的前进。

北京作为研究重镇之首，研究力量最为雄厚，主要集中于中央美术学院、故宫博物院和艺术研究院。中央美

术学院的美术史系成立最早，自五六十年代以来便是全国的美术史研究中心与人才培养基地。90 年代前在教改中一分为二，美术史系由治中国书画史的中年学者薛永年任系主任，学报编辑部与研究部由治西方美术史的年龄相对较轻的老专家邵大箴任主任。从事中外美术史的老一代专家金维诺、李树声、李春、汤池仍积极参予教学研究，中年学者王珑（中国美术史）、徐庆平（西洋美术史）、王宏建、袁宝林（兼治美术理论与西方美术史或中外美术交流史）、杜哲森（兼治美术批评与中国美术史）和年轻学者李维琨、罗世平、尹吉男、赵力、贺西林、杜娟、邵彦（均治中国美术史）、易鹰、李建群、张敢（均治西方美术史）已成为教学研究的生力军，罗世平且于 1997 年接替了系务。该系比较重视专业传承，在 1994 年举办了前系主任金维诺 70 寿辰与从教 50 年活动，总结了多年办系与治学的经验。从治学传统而言，系内受金维诺、已故王逊和张安治影响较大，重视史论统一、理论与实际结合、博中求专、考古发现在美术史研究中的运用和画论演进与创作发展的关系，重视新科技手段如电脑在资料工作中的使用，比较着力于个案、断代史与专史研究。在中外美术史和美术理论研究中，90 年代以中国美术史影响为大，在中国美术史研究方面的优势有三：一、魏晋唐美术史与石窟艺术史，二、元明清美术史、文人书画史与书画鉴定，三、1848 年至 1949 年中国近现代美术史。90 年代新开辟的研究方向有，宗教美术史、藏传佛教美术史、中

国壁画史、明清地区画坛史、中国现当代美术史(含中华人民共和国美术史)、近代中西美术交流史、美术史方法论与书画鉴定。该系接受国家文物局委托开设的书画鉴定专业,已培养出两届硕士学位生,产生了相当影响。

故宫博物院始终是中国古代美术品最大的收藏研究中心。90年代以来,主持专业工作的副院长是研究中国书画史的中年学者杨新,老一代专家中专治书画的徐邦达与刘九庵、专治陶瓷的冯先铭、致力于研究宫廷绘画与玉器的杨伯达仍起着重要作用,中年书画学者单国强、聂崇正、王连起(以上书画)、李辉炳、叶佩兰(以上陶瓷)、杜乃松(青铜)和青年学者余辉、施安昌、赵志诚、李湜(均书画或碑帖)已成为研究主力。该院治学以藏品研究为主,也开展配合陈列展览的个案、流派与专题研究、治学传统渊源于三个方面:一是文物界前辈专家如张珩、陈万里、唐兰的传统;二是中央美院美术史系的传统,三是北大考古系的传统。专业优势主要在于各类古代艺术品的鉴定与研究,尤以书画为长。90年代以来,部分老中年专家结合文物局组织的全国性鉴定活动与参加各有关院校的鉴定研究生培养工作,在书画、陶瓷和玉器方面深化了研究,推出了成果,其中以《古代书画赝品展》影响为大。中青年学者则围绕着60卷本《故宫博物院藏珍品文物全集》的浩大工程,开展了各类美术文物的整理研究与编写。在研究的开拓上,从美术史的视角而论,当以宫廷绘画包括宫廷中早期油画的研究、明清肖像画的研究和明

清画派的研究最为突出。

艺术研究院美术研究所是“文革”后兴起的又一美术史论研究中心，拥有“文革”后脱颖而出的众多中年学者。其中的水天中、邓福星在90年代相继担任所长。老专家中的王朝闻仍领导着重要的艺术科研项目，并在编写大型著述中团结了所内外广大中青年学者。王树村、吴甲丰、李玉兰亦继续着民间美术或西方美术史的研究，中年学者虽然部分调入建筑研究室或比较文化中心，但仍属一个分工合作的群体。除专治理论批评者外，中年学者有郎绍君（近现代中国美术史）、陈绶祥（魏晋隋唐美术史）、顾森（汉代美术史）、李纪贤（陶瓷美术史）、黄远林（中国漫画史）、陶咏白（中国油画史）、肖默（中国建筑史）、蔡星仪（明清美术史，后移居美国）、王镛（印度美术史）等人。年轻学者以刘晓路（日本美术史）、吕品田（中国民间美术史）和牛克诚（中国古代美术史）等较为突出，发挥了日益增多的作用。美研所的治学，直接渊源于老一辈专家王朝闻、蔡若虹、朱丹侧重于近现代美术与理论批评的传统，学风活跃而敏感，密切关注现实，重视治史的理论性。其研究优势主要在近现代美术史和当代美术史上，不过因老一辈专家各自专擅和研究人员的兴趣分工之异，在中国原始艺术史、民间美术史、书法史、建筑史和东方美术史上也具有一定优势。90年代以来，该所在美术史研究上的开拓集中于20世纪美术史。

在北京，还有一些活跃于90年代的老中年美术史

家,著名者有启功(书画史与书画鉴定)、汪世清(明清绘画史)、汪世襄、田自秉(均工艺美术史)、陈兆复(少数民族美术史与岩画)、李松(商周美术史与近现代美术史)、奚静之(俄苏美术史)、刘曦林(20 世纪美术史)、李福顺(中国美术史)、刘龙庭(元明清画史)。年轻美术史学者中的陈履生(古代及近现代美术史)、梅墨生(中国书法史)等亦有一定影响。他们或参予上述各单位的教学研究,或独立研究,成果丰富。

中国美术学院(原浙江美术学院)美术史论系所在的杭州,是国内另一个美术史研究重镇。90 年代相继担任系主任的中年学者是:治西方美术史和近现代中国美术史的朱伯雄,治美术理论兼中外美术史的潘耀昌,近年由研究艺术心理学和艺术史哲学的丁宁接任。该系除老一辈中国美术史家王伯敏继续指导博士生并主持重大研究课题外,教学研究力量已充分实现了年轻化。中年学者治中国古代或近现代美术史者主要是任道斌、俞守仁、洪再新和院长潘公凯,治西方美术史者主要是范景中、欧阳英、樊小明、曹意强等。这里的治学除发扬了本院老一辈专家王伯敏、史岩、钱景长和卢鸿基等人的传统外,又旁溯西方美术史传统,重视修史的淹博贯通,论从史出,视野宏阔,治学谨严。在 90 年代更自觉地把美术史学纳入了人文学科的方向以求发展。讲求研究方法,重视前沿问题,力图跳出就画论画、编年记录和庸俗社会学的框框,把美术史放在由多种人文学科相关的广阔文化背景

中去综合研究。其主要学术优势有三：一、中国美术通史，二、西方美术史学史与方法论；三、20世纪美术史。又因中年书法学者比较集中，虽不列籍美术史论系，并不影响在中国书法史日本书法史上的一定优势。陈振镰即其突出代表。90年代以来该院的学术开拓，在中国美术史方面是少数民族美术史，20世纪中国画史，在西方美术史方面则进一步发展西方美术史学和方法论的教学研究，开展艺术史哲学的研究也是一个方面。

上海与南京同样属于美术史研究重镇，其研究力量虽不如北京和杭州集中，但与上述两地有较多学术联系，或积极开展交流研讨与出版活动，影响广泛；或认真从事撰述教学，成果显著。上海美术史研究的一个中心在上海博物馆，该馆是荟萃了南部中国晚近大部分民间收藏的大型艺术博物馆，90年代以来虽一些老专家退休，一些年轻学人移居海外，但老一辈书画专家谢稚柳仍任顾问，擅长青铜艺术研究的马承源任馆长，兼长陶瓷与碑帖的汪庆正任副馆长。60年代毕业于中央美院美术史系的中年学者单国霖任书画部主任，年轻学者中郑威等已成主力。在治学方向上，该馆比故宫博物院更倾向于藏品的美术史意义，由于历史传统及人员擅长的条件，在书画、陶瓷、碑帖研究上均有一定优势。频繁开展的送出引进的展览与国际研讨活动，有效地促进了上海博物馆开放式的学术研究。近年具有世界水平的新馆落成，将更全面地把研究工作提到新的高度。

上海书画出版社是另一个学术中心，90年代的专业工作仍由毕业于前浙江美术学院的中年学者卢辅圣主持，同龄学者除车鹏飞、江宏外，又调入了原中央美院美术史系研究中国绘画史的李维琨博士任副总编兼国际部主任，年轻学者邵琦亦颖脱而出。该社治学尚宏观，尊本体，重视书画史的哲学思考，亦能结合画家画派的具体研究以求深入。90年代以来，该社像80年代后期一样，依然通过主办国际学术会议和出版美术史著作推动学术。此外，上海还活动着另一些较有影响的中年专家，如上海美术馆前副馆长丁羲元以研究海派而著名，上海大学美术学院徐建融主持中国美术史教学并在书画史研究上硕果累累。上海美术家协会黄可擅近现代美术史而主持了《上海美术志》的修志工作。

南京美术史专家较集中的单位是南京艺术学院。这里曾是老一辈美术史家俞建华、温肇桐、罗叔子、刘汝醴工作之处，形成了重视目录学和纂辑研究资料的传统，80年代又出现了以持论振聋发聩著称的年轻学者。90年代实际上主持美术史工作的是学报主编中年美术史家周积寅、老专家林树中、年纪相对较轻的老专家奚传绩（中外美术史）、张道一（工艺美术史和民间美术史，现已调东南大学任教）、丁涛等组成了教学研究的核心队伍，年轻学者中，阮荣春与张弘星都在国际交流中迅速进步，刘道广亦颇活跃，李小山仍持论不与人同。在研究优势上，南京艺术学院侧重六朝陵墓雕刻、佛教雕刻、明清江苏地区画

派、中国画论、工艺美术史论等。近年开拓的研究，则有海外中国画珍藏、民国美术史和明清名画家研究等。南京的其他美术史学者散在各单位，较活跃的中年学者有60年代毕业于中央美院美术史系的江苏省美术馆副馆长马鸿增（擅中国近现代美术史）、江苏省画院肖平（擅明清画史与书画鉴定）、黄鸿仪（擅近现代画家研究）和南京师范大学陈传席（擅古代与近现代美术史，持论新异）。1994年以马鸿增为主任的省美术家协会理论委员会的成立，则加强了全省美术史论学者的联系与合作。

武汉和广州在90年代美术史研究重镇的扩大中具有特殊意义。武汉大学哲学系的著名美学家刘纲纪兼长中国美术史，湖北美术学院的老一辈专家中阮璞长于运用文献在中国画史研究中提出新的见解，颇有影响。老一辈美学家汤麟，毕业于中央美院美术史系的中年学者王道明也在湖北美院工作。通过人才的培养，湖北美院的专业力量日渐增多，于1995年成立了美术学系，由擅长美术理论兼做美术史学研究的中年学者陈池瑜任系主任。该系目前正为建设比较完整的现代美术学科而努力。以广州美术学院为中心的广州、深圳近年已成为一个新的美术史学术重镇。广州美术学院的美术史家，在年纪相对较轻的老一辈专家中，有擅长西方美术史的迟轲，擅长中国美术史中国雕塑史的陈少丰，八九十年代以来又培养了年轻学者邵宏、杨小彦（擅长美术史学与方法论）、李公明（擅长中国美术史）和李伟铭（专攻岭南画派）

等。这些年轻学者部分充实了本院教学研究力量，部分担任了美术出版部门的业务领导工作。90 年代中，不但在广州美术学院成立了美术学系(1996)，由迟轲任主任，而且随着广东在开放中显示的吸引力，湖北、浙江的一批中青年学者纷纷南下来粤，工作于广州美院和广州深圳的其他有关部门。其中的中年学者皮道坚、年轻的中国美术史学者黄专、王璜生和雕塑史学者孙振华等，已和本地的年轻学者一起成为了广州深圳学术界的有生力量。以广州美术学院为代表的美术史研究，以重视方法论、西方美术史学、中国雕塑史和岭南派研究为特点和优势，不断提出新的成果。在广州还有原市美术馆副馆长谢文勇也是研究清画史和岭南派的老学者。

90 年代活跃于其他各地美术史家中影响较大的老专家有擅长中国书画史与书画鉴定的辽宁省博物馆名誉馆长杨仁恺，擅长敦煌艺术研究的敦煌艺术研究院院长段文杰，中青年学者有山西大学李德仁、天津美术学院何延喆、四川美术学院林木、吉林东北师范大学美术系齐凤阁等。

(三)研究的拓展与讨论的深入

90 年代美术史研究队伍的壮大和研究重镇的增多，为拓宽研究视野和开掘阐释深度准备了必要的条件，而有中国特色的现代化建设和市场经济对视觉文化及其传

统的需要,则使美术史研究的潜力变为现实并引导了研究的方向。90年代的"全盘西化论"思潮的消解和"弘扬民族传统"意识的高涨,首先为与传统息息相关的美术史研究开辟了广阔天地,其后日益走近21世纪的步伐又掀起了从继往开来出发对本世纪美术发展的反思和总结。市场经济下,"文化搭台经济唱戏"的措施不管是否遭致非议,却自然而然地导致了各地修志活动中对艺术文化名人效应的瞩目;投资向艺术名品的转移,引发了艺术品拍卖热的勃兴与鉴赏风气的流布。上述对艺术资源的重视,造成了美术史研究的兴盛,使之向着更广更深的方向迈进。日益壮大的美术史研究队伍,成了主持或参予上述活动的中坚,研究重镇则成为有力开展上述活动的主要场所。对于美术史家而言,参予活动的主要方式大约不外以下几种:个人著述或集体编书,筹办作品展览,特别是举办与展览同时举行的学术研讨会并出版论文集。相对分散的著述与集中研讨的互相推动,促进了美术史学的繁荣发展和学术水平的提高。

自90年代初至今,美术史著述的出版日盛一日,不但规模巨大的丛书、全书等图录文献类,较80年代出版更多,《中国美术分类全集》、《中国书法全集》、《中国历代美术著作汇编》和《中国历代书画艺术论著丛编》最有代表性。而且,不少老中年美术史家的美术史论文集文选次第出版。除老专家王伯敏的《王伯敏美术文选》、杨仁恺的《沐雨楼文集》外,中年学者杨新、薛永年、邓福星、水

天中、马鸿增、陈传席、郎绍君、范景中等均有文集出版。有关美术史的古近美术作品展览和有关美术各门类和流派的研讨会更是此起彼伏。这些著述、展览和研讨的内容异常丰富，包括了美术史研究领域的方方面面。但有三个方面最为突出，集中显示了美术史研究在90年代的走势。第一个方面是近百年美术的研究活动。80年代末已开始酝酿，《美术》杂志上讨论不断。至90年代初，著述、展览与研讨均出现了前所未有的活跃。1990年中国美协和版协在中央美院举办了《中国新兴版画60周年回顾展》，翌年，中央美院在中国美术馆举办了《20世纪中国》美展并举行了讨论会，美术研究所召开了规模较大的多卷本《中国美术史》现当代卷编纂会。其后近百年美术的学术活动便成了90年代美术史研究的一个极重要的方向。在著述方面，由于学者和出版家的携手合作，不但重视了个别性与资料性，也重视了整体性与学术性，既奉献了一批断代美术史和断代美术专史的著作，也推出了许多名家的系统资料和个案研究成果。在20世纪美术史和近现代美术专史的著述以及专题研究上，主要有：《当代中国美术》（王琦主编，1996）、《中华民国美术史》（阮荣春、胡彦华，1994）、《中国当代美术史》（高名潞等，1991）、《中国现代艺术史》（吕澎、易林，1992）、《中国新兴版画发展史》（齐凤阁，1994）、《现代版画史》（李允经，1996）、《中国油画百年图史》、《现代中国书法史》（陈振镰，1993）、《中国现代书法史》（朱仁夫，1992）、《民国书

法》(王朝宾,1997)、《民国篆刻艺术》(孙洵,1994)、《现代中国画论集》(郎绍君,1995)、《中国画与现代中国》(刘曦林,1997)等先后问世。反映近现代美术活动与美术传媒的《中国美术社团漫录》(许志浩,1994)、《1911—1949 中国美术期刊过眼录》(许志浩,1992)也同时出版。其中,《当代中国美术》是《当代中国》丛书之一,由美术界老中年著名学者编写,始于 1949 年,终于 1992 年,按各美术门类撰写,附有图版与大事记。编者遵循实事求是的态度,用可靠的资料如实地记载新中国美术的发展与成就,并用马克思主义毛泽东思想加以总结,便于读者按美术门类了解建国后的美术演进与收获。《中国现代艺术史》由年轻学者合写,始于 1979 年,终于 1989 年,是对"文革"后 10 年美术特别是美术新潮的史实记载与理论描述。该书作者自称全书编写遵循着批判历史主义的主旨,本着"存在就是合理"的原则,在按三个时期的记载评议中强调了精神变革与批判传统,持论未见平实而资料异常丰富。在美术家个案资料的系统整理与研究方面,90 年代的成果尤为丰硕。但凡重要的美术家尤其是画家,诸如齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、刘海粟、林风眠、傅抱石、石鲁、赵望云、关山月、朱屺瞻、李可染、谢稚柳、黎雄才等,差不多都推出包括专论与年表的画集,其中许多人还有传记、年谱、文集、研究专著面世。一些从事美术史已故专家如俞剑华、郑振铎、童书业、沈从文的有关论文也被结集出版。应该提及,在把个案研究与系统出版图

录结合为一的尝试中，以郎绍君等人主编的8卷本《齐白石全集》用力最勤，有较强的学术性。以系列丛书出现的图录与论著，更显示了编著者总体把握本世纪各门类突出成就和代表人物的匠心。以文为主者有《20世纪中国画家研究丛书》，以图为主者有《中国现代美术系列》、《中国近现代名家画集》、《20世纪书法经典》，图文并茂者有两岸合出的《中国美术巨匠》现代部分。其中邓福星主编的《中国现代美术系列》，把80年代美术分为新写实、古典风、新文人画、理性绘画、抽象艺术等类，能依据创作实际进行理论概括，材料亦较丰富。值得注意的是，在西方美术史的研究介绍上，也关注了20世纪，《20世纪世界美术大系》、《西方现代派建筑艺术》的出版即是明显例子。

在举办展览促进研究和举办研讨会辅以展览方面，也已覆盖了近百年全过程和主要名家。同时举办纪念展、回顾展和研讨会者，有傅抱石(1990，南京)、李可染(1992，北京)、李苦禅(1993，北京)、蒋兆和(1994，北京)、徐悲鸿(1995，北京、上海)、钱松喦(1995，南京)、林风眠(1995，北京)、黄宾虹(1996，上海)、陈之佛(1996，南京)、潘天寿(1997，北京)、张大千(1997，重庆)、吴大羽(1997，北京)。先后举办了画展与研讨会者有赵望云(会1992北京，展1996北京)、齐白石(展1993北京，会1997北京)。吕凤子、弘一与丰子恺只举行了展览，康有为只举办了研讨会。其间也举办了一些综合性的展览，不少同时举办了研讨会。主要有：1992年在北京的传统派四大

家吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿展览与研讨会，1993 年在北京的近百年中国画展与研讨会，1994 年在广州的岭南派创始三杰和春睡三友画展与研讨会，1995 年在南京的近现代中国画回顾研讨会和展览，1996 年在上海的《新中国现实主义油画经典作品展与研讨会》，1997 年在北京的《'97 中国肖像画百年展》，同年在北京钓鱼台国宾馆的《传统的延续与演进——20 世纪中国画研讨会》及同时在中国美术馆和徐悲鸿纪念馆展出的《中国画百年精品展》、《20 世纪 15 家中国书画名家纪念馆藏品展》、《潘天寿百年纪念展》等。这些活动的学术性尽管有强有弱，但积累了系统丰富的美术史料，梳理了近现代美术发展的线索，回顾了本世纪的美术成就，甚至总结了有益的历史经验。其中，以规模最大的《传统的延续与演进——20 世纪中国画研讨会》及同时举办的展览最有代表性。

这一盛大活动与 90 年代初的传统派四大家展览研讨活动一脉相承。两次活动的主要策划人都是现任中国美术学院院长的中年美术史家潘公凯。作为在近代西方文化处于强势下坚持中国画独立发展的潘天寿之子，他清晰地看到了纵贯近百年中国画发展的两条线索，一是引西入中的融合派，一是借古开今的传统派，也清楚地看到了“文革”以前的几十年间，传统派一直处于被挤迫的位置，虽有少数成就卓异的大师得到了某种肯定，但在“文革”中也被彻底否定了。为了实事求是地重新审视百年来的美术嬗变，他还支持着在 90 年代初认真筹办了传

统派四大家学术活动。以四大家为突破口，初步揭示了传统派不可为融合派所替代的历史地位。其后，随着对传统派诸家研究的展开，也由于他本人更广泛地参加了国际交流，进行了西方现代美术、后现代美术的实地考察，因而有条件在1997年学术活动中把传统派在“挤迫中延伸在限制中发展”的历史处境放到国际文化冲突的大背景上加以反思，把弘扬传统派代表的民族传统作为世界多种文化在互相尊重互相补充中平衡发展的必然来认识。在此基础上，他经过周密策划认真筹备，邀集国内外专门或兼做中国20世纪美术研究的有影响的学者参予了这一活动。通过会前的研究与会上的讨论，学者们整理了详尽的史料，理清了线索脉络，深入认识了20世纪中国画的生存环境，分析了中国画各派的主张与实践的得失。尽管看法未必完全相同，也有着重论述融合派特别是其中现实主义一支的论文发表，但从总体上却无异于在加深研究的基础上，重写了一部高度重视传统派文化价值的近百年中国画史，为21世纪中国画的发展，从一个重要方面提供了启示。

第二个方面是对古代美术及其各门类以新的角度所完成的著述，所举行的研讨和所开办的展览。这些活动异常丰富多样，但主要趋势有二：一是重新评价被本世纪初以来全面否定的元明清文人书画，实事求是地恢复其本来面目，并引出应有教训。二是深入开展各时代不处于主流地位的美术史的研究。重新认识元明清文人书画

的专门著述,除专著《吴派绘画研究》和一些论文外,主要是刊有专论的精品画集,而展览会与研讨会则十分引人瞩目。影响较大者有:1992年在上海举行的《四王绘画国际研讨会》暨《清初四王绘画精品展》,同年在无锡举行的《倪瓒生平艺术及其影响国际学术研讨会》暨《倪瓒及其流派作品展》,1993年在北京举行的《董其昌艺术展》,同年在湖州举行的《赵孟頫书法国际学术研讨会》和1995年在上海举行的《赵孟頫国际学术研讨会》,配合这些活动也出版了作品集、研究论文集及至个案研究的专著。其中以清初四王的学术活动最有代表性,它不仅与美术创作界彼时关注本体相呼应,而且与美术界拨开历史迷雾重新揭示四王艺术被20世纪文化变革遮蔽的意义相联系,甚至也与国际美术史界的前沿课题相衔接。这一活动的主要策划人是80年代末筹办《董其昌国际学术研讨会》的中年美术史论家兼画家卢辅圣。他在筹办董其昌活动的过程中,已敏锐地预见到直承董其昌衣钵的四王会理所当然地引起关注。这是因为,以科学民主为旗帜的"五四"新文化运动以来对传统文人画特别是文人画正统派的批判,尽管在反因袭反模古反对脱离物象的唯写意为尚方面是正确的,但也存在全面否定一切的片面性,对作为哄失的董其昌与王派画的评价亦欠公允。基于此,卢辅圣在主持董其昌学术活动后,便着手筹办清初四王活动,并在出席美国《董其昌世纪展》及研讨活动归来不久付诸实施。这一既有古代美术史专家又有近现代

美术史学者出席的会议，从方方面面实事求是地研讨了四王的成就得失与历史地位，推动了后期美术史研究从一个方面的深入。虽然，在四王的评价方面，学者们仍有尺度分寸之异，但一致论证了四王在董其昌开辟的道路上以学古求新变向着集大成或符号化发展的有效探索和稳健步伐，追溯了四王地位200年来生沉起伏的历史根源，超越了世纪初以来一味批判至多也仅在技法上略有肯定的简单化倾向，从认识艺术本体自身的规律上总结了不以西方写实主义为标准的历史经验。

二是对古代非主流美术的关注。对古代非主流美术的研究，大略集中于三个方面：卷轴书画之外按媒材或功能而划分的其他美术门类史，各美术品种中按族属、地缘与性别而成立的少数民族美术史、地区美术史、女画家史以及在文人画中按正统与非正统区分的非正统派画史。在卷轴书画外按媒材或功能之异而划分的其他门类美术史，包括壁画史、岩画史、陶瓷史、工艺美术史、园林艺术史、雕塑艺术史、宗教美术史和石窟艺术史等，在90年代都有新的研究成果面世，举办了不少展览会或研讨会。就展览会与研讨会而言，主要有：《河北佛教艺术展》(1993)、《邢窑、定窑、磁州窑瓷艺特展》(1993)、《青花瓷国际学术研讨会》(1993)、《中国南阳汉画像石(砖)国际学术研讨会》(1993)、《明清家具展》(1994)、《明清工艺品展》(1994)、《中国佛教文化艺术展》(1995)、《中国传统建筑园林艺术讨论会》(1994)、《明清沿海贸易陶瓷研讨会》

(1994)、《龙门石窟1500周年国际学术研讨会》(1993)、《敦煌艺术展》及研讨会(1996)等。就出版著作而言,主要有:《中国壁画史纲》(祝重寿,1995)、《中国岩画》(盖山林,1996)、《中国雕塑史》(陈少丰,1993)、《中国陶瓷美术史》(熊寥,1993)、《中国园林史》(任常泰,孟亚男,1993)、《中国宗教美术史》(金维诺、罗世平,1995)、《敦煌佛教艺术》(宁强,1992)、《中国石窟寺研究》(宿白,1996)、《新疆石窟艺术》(常书鸿,1996)、《中国民间年画史论集》(王树村,1991)等。这些学术活动与研究成果,或重点深入,或系统展开,或吸取新机而别开生面,或积学多年而取精用宏,从不同方面丰富了美术史研究。其中由老青年学者合作的《中国宗教美术史》,是我国第一部宗教美术史,在治学方法上也有别于考古专家或美术家的著作而讲求治史的学术性。全书按历史进程分期记述中国宗教美术的源流嬗变,始于原始巫术时代,终于元明清多种宗教美术的并行时期。重视文献载籍与名家,尤重视宗教美术遗存与无名工匠的成就。大体按历史本来面目,以佛教美术为记述主体,把道教美术、伊斯兰教美术和基督教美术穿插其中,在阐释论述中比较注意宗教美术的布教功能原有仪轨与民间艺术家突破仪轨表现群众感情愿望的关系,佛教美术的中国化与世俗化和佛道合流与水陆画的出现等关键问题。资料翔实,论理审慎,要言不繁,末附中国宗教美术年表,堪称一部填补学术空白之作,在中国宗教美术史的系统研究上具有承先启后的意义。

在按族属、地缘与性别立意而开展的少数民族美术史、地区美术史与女性美术史方面，90年代的收益是空前的。虽然专门的研讨会不多，展览会也仅有《清代蒙古族文物展览》(1993，承德)和《西南少数民族文物工艺品展览》(1992，重庆)、《古代女画家作品展》(1996，北京)数例。但却出版了不少研究著作与研究资料，如《中国古代少数民族美术史》(王伯敏主编，1995)、《中国北方民族美术史料》苏自召，1990)、《西藏艺术》(含绘画、雕塑、民间工艺各卷，1991)、《中国新疆古代艺术》(穆舜英主编，)、《楚艺术史》(皮道坚，1995)、《新安画派史论集》(张国标，1990)、《东北艺术史》(李浴等，1992)、《云南艺术史》(李昆声，1995)、《广东美术史》(李公明，1993)、《四川新兴版画发展史》(潘承辉等，1992)、《台湾现代美术运动》(陈履生，1993)、《洛都美术史迹》(宫大忠，1990)等。这些著作有些是史料性的，有些是美术史论著，但或者继承发扬了古代编史的传统，或者按照新时代的需要开创了美术史编纂体例。其中的《中国少数民族美术史》便具有开创新例的意义，该书共6卷，由王伯敏主编，另8位中青年学者合力完成，上志神话传说时代，下迄本世纪90年代，以现有55个少数民族为经，以每一少数民族美术的发展历程为纬，已佚古代少数民族美术则分别情况贯串其中或写入附编。在文献上钩沉抉微，在遗迹上深入调查，在传记和作品上广泛征集，比较重视各民族美术的特色与演进中的相互影响。内容丰厚，持论矜慎，图版众

多,并附有年表、文献书目及索引。比之80年代的《中国古代少数民族美术史》,在编写体格与涵盖时空上大有不同。虽然对已佚某些古代少数民族美术的开掘因客观条件下足而有待完善,历时的线索脉络从整体上也欠突出,但仍是一部颇得好评的填补学术空白的煌煌巨制。与此同时,从影响角度对非正统派文人画史和宫廷绘画的研究方面,也取得了突破性的进展,可以反映这一方面进展的活动是《郑板桥艺术思想国际研讨会》与真迹展览(兴化,1993),代表性的著作则有《明清文人画新潮》(林木,1991),《扬州八怪与扬州商业》(薛永年、薛锋,1991),《京江画派研究》(赵力,1994),《清代院画》(杨伯达,1993)和《宫廷艺术的光辉》(聂崇正,1996)。其中,《扬州八怪与扬州商业》在个案研究的基础上,紧紧把握因时因地而异的书画创作与欣赏的供求关系,深入讨论了18世纪中扬州新兴的商人市民文化观念与审美意识的潜变,以及这种潜变在供求关系中对非正统派职业化文人画家艺术上新变的影响,联系社会经济文化的背景阐述美术发展而不简单套用相关学科的已有成果,着重于创作意识艺术精神的变化又紧密结合着风格形态的演进,是该书的特点。《宫廷艺术的光辉》则从宫廷绘画的功能,从事宫廷绘画者的不同身份出发,探讨了宫廷绘画与正统派文人画和西画的具体联系,把宫廷艺术的研究从一个方面推向了深入。

第三个方面是对古代也包括近代各类美术品的鉴赏

研究的勃兴与鉴赏知识的大普及。在80年代以前，对美术品真伪的鉴定与优劣的评赏，主要是文物工作的重要部分，也是美术史研究的基础，虽属专门学问，但远未向社会普及。90年代以来，关于各类美术真伪优劣的知识与方法，引起了社会的广泛关注，从而空前地激发了研究者的热情，在不断推出新成果的同时，也完成了不少普及有关知识的著述。其中有一些是以丛书形式出现的，或按书画、陶瓷等类别编录各家论文，如国家文物鉴定委员会所编《文物鉴赏丛书》。或按名家汇编其系列文章，如燕山出版社所编《当代文物鉴定家论丛》即包括史树青《书画鉴真》、马宝山《书画碑帖史图录》。或在一套丛书中按书法、绘画、雕塑、陶瓷、碑帖、玉器、青铜器、漆器等美术文物门类组织学者撰写，如李学勤主编的《中国文物鉴赏丛书》，吉林科技出版社的《古董鉴赏收藏丛书》和上海书店出版的《古玩宝斋丛书》等。另一些是个人的著述，如《中国书画鉴定基础》、《古画鉴赏指南》、《古瓷鉴赏与收藏》、《碑帖鉴定浅说》、《古玩字画珠宝鉴赏》、《中国古玩辨证图说》、《珍宝文玩经眼录》和《古玩史话与鉴赏》等。其中陈重远所著《古玩史话与鉴赏》及其《古玩三部曲》(《文物话春秋》、《古玩谈旧闻》和《骨董说奇珍》)，记述了晚清以来以北京琉璃厂为中心的美术文物的珍闻，具有美术文物流通史话的价值，也传播了鉴别真伪的经验。在讲求科学方法的美术品鉴赏研究中，影响最大的活动是两个书画赝品展览及其图录的编写与出版。一个

是1994年由国家文物局文物鉴定委员会委托故宫博物院举办的《全国赝品书画展》，该展览由多次参加全国书画鉴定的老专家刘久庵主持，他利用半生的积累和个人研究成果，采取真伪对比的方法，从全国各省市文博单位中选取赝品156件与48件真迹对照展出，同时着手编写图录。这一活动突出了书画鉴定工作中比较研究和讲求实证的方法，吸引了广大公众。其后，辽宁省博物馆亦在老专家杨仁恺的主持下，以辽宁省公私收藏于1996年举办了同样的展览，该展览不同于故宫博物院的赝品书画展之处，在于既涵括了近代名家的真伪对比，又同时出版了《中国古今书画真伪图鉴》。翌年，这一展览经过完善补充并辅以上海博物馆所藏真迹在沪展出，在原《图鉴》基础上修订而成的《中国古今书画真伪图典》亦一同问世，颇具影响。

(四)交流的扩大与方法的多样

90年代美术史研究的发展，也与对外学术交流的扩大和研究方法的多样有关。美术史领域的对外交流活动在80年代已从文博和美术教育界开始。为了增进国际社会对我国悠久文化的了解，国内拥有古代美术珍品和教学研究力量的艺术博物馆与艺术院校，开始通过举办出国美术文物展览，接受学习中国美术史的外国留学生、进修生或访问学者，筹办中国美术史上名家名派的国际

学术会议等方式主动开展对外交流，引起了国外同行对我国美术史研究资源与研究人才的重视，导致了部分老中年学者应邀出访讲学研究或参加国外举办的学术研讨会议。首先开展交流的地区是欧美与日本，参予出国交流的学者以老一辈专家为主力，老一辈专家在从事交流中对国外学术信息的吸纳，偏重于散佚海外的中国美术史研究资料和外国同行中关于中国美术史的研究成果。自80年代末至90年代，与我国发生美术史交流关系的国家和地区，已拓展至东方国家中的韩国、印度、新加坡等国，对香港的交流与日俱进，对台湾的交流在人员互访、互送展览、互相出席对方召开的学术研讨会等方面也迈开了前所未有的步伐。90年代对国外和港台地区交流的第一特点是扩大了学术范围，在中国美术史方面，古代部分仍是交流的一个重点，但近现代美术史成为了共同关心的课题，涵括古今并且关系到中国画本质的理论性交流已露出端倪。外国美术史研究的交流则随着展览的引进与出国进修者的归来，迈开了超越译介和趋近学术前沿的第一步。由我国举办的学术交流活动姑且不论，仅从东西方国家和台港地区举办并较多邀请我国老中青学者参予的学术讨论会的选题即可看到这一点，如1992年在日本东京举行的讨论20世纪以来日中美术史的《中日美术研讨会》，1993年在美国堪萨斯城举办的《董其昌国际学术研讨会》，1994年在韩国汉城举办的《传统与现代精神国际美术研讨会》，在英国举办的《中国画的实质

国际研讨会》,在台湾台中市举办的《现代中国水墨画学术研讨会》和1995年在香港举办的《20世纪中国绘画面面观虚白斋国际研讨会》等等。应邀出席这些研讨会发表论文的学者,大略与应邀访问讲学或得到对方经济支持的外出研究的学者相仿,在总体的年龄结构上开始年轻化,除去六七十岁以上的老专家如谢稚柳、徐邦达、杨仁恺、汪世清、刘九庵、金维诺、杨伯达、冯先铭、邵大箴、薄松年、朱伯雄仍发挥作用外,年级在四五十岁以上的中年专家和更年轻的学者,如杨新、薛永年、单国霖、单国强、聂崇正、丁羲元、郎绍君、顾森、皮道坚、潘公凯、徐庆平、范景中、潘耀昌、洪再新、刘晓路、曹意强、张弘星、阮荣春、赵力等,已成为在国外和台港发生影响较多参予各种形式交流的主力。

第二个特点是由相互间的了解沟通走向学术上的合作。一种合作是联合召开学术研讨会举办考察研讨班。在取得一致或相近学术见解的条件下,运用合作双方的不同优势,从世界范围内推动对中国美术史研究的发展。最具有代表性的例证是中美同行合作的一次研讨会与两次考察研讨班。召开明清绘画合作研讨会的前提是,六七十年代以前,中美学者普遍不重视明清绘画的研究,以为这一段历史时期的中国绘画已经衰落,但随着八九十年代国内外学者在方法论上的讲求,对个案研究的突破,明清流传画迹与文献载籍的大量刊布与整理,无论用何种方法进行不同于以往的研究以开辟新的研究方向都具

备了可能。由于研讨会在中方主要策划人是中央美术学院的薛永年和故宫博物院的杨新，他们是80年代前半叶以来便较多参予了国内外交流的中年学者，主持着一个部门的专业工作，处于学术前沿，既感到80年代以来在美术创作与研究界因厌倦了他律性的过分强调而一味倡导回归本体，对古代美术文物的研究也过于看重真伪而未及深层蕴涵，又看到了美国中国美术史研究中以高居翰为领袖以其学生文以诚为主力之一的社会学方法可以引为丰富发展历史唯物主义方法的借鉴。合作方的高居翰与文以诚也乐于通过筹办研讨会倡导不同于西方传统的风格形式研究的新的方法，并推动两国年轻学者的交流，于是共同发起筹划了这一《明清绘画透析中美学术研讨会》。为了使学术活动按预期目标进行，不仅广泛邀请中美各家各派的美术史学者尤其是初露锋芒的年轻学者参加，而且发送了明确强调活动意图的邀请意向书，意向书中指出征文的着眼点是那些积极寻求理解明清绘画深层内涵及其所以然的内外条件而尝试新方法新角度的有创见有新意的论文，同时向被邀请者邮寄了近年发表的被中美主持人一致认同符合或接近会议主张的论文以为参考。此外还共同筹办了有独特选择标准的明清绘画特展，突出其功能性与社会性。讨论会中的论文，涉及了艺术赞助对绘画创作的制约与推动，功能性绘画的独特命意及其发展演变，在特殊经济与文化背景下产生的地区画派的特点及形成，版画与卷轴画共同题材的社会政治

意义与功用，宫廷内外中西艺术的交流互动，女性画家作品的题材选择与仕女画反映的社会审美心态等等。会议的讨论则在不同方法的辩难中提醒了人们在探索新角度寻求新阐释的过程也不宜忽视艺术品的风格鉴定、个性表现等自律性问题。虽然研讨会过于强调学术规范，讨论有欠充分，但无论从推进学术研究的深入还是造就 21 世纪的人才方面，都产生了较大的影响。其后，1996 年由美国耶鲁大学、堪萨斯大学与中央美术学院合作举行的《中国古代宗教美术考察研讨班》，则由中方金维诺、美方班宗华、魏盟夏合作主持，双方研究生参加。1997 年由美国俄亥俄州立大学和中国美术学院合作举行的《中国 1848 年至 1930 年上海画坛考察研讨班》则由中方潘公凯、美方安雅兰、沈揆一主持，双方研究生参加。这种发挥了双方师资不同特点和在中国考察作品遗存的合作教学研讨，也同样取得了良好的效果。

合作的另一种方式是合写中国美术史或合著画家研究专著。前者如 1991 年分别由美国耶鲁大学出版社和中国外文出版社出版的《中国绘画三千年》，由美国高居翰、班宗华、华裔美国学者巫鸿和中国学者杨新、聂崇正、郎绍君共同讨论大纲后按个人擅长分历史时期撰写，以美国大学生为读者对象，用作品图片带动史的描述，为求深入浅出，发挥了每个学者的长处，又在传阅切磋中深化了交流，这是第一部由中美学者合作的中国美术通史。后者如周积寅与日本学者近藤秀实合著的《沈铨研究》，

该书系近藤来华访问研究与周积寅共同考察研究的成果，成书中按治学特点分撰生平考实与艺术论评部分，又经过讨论切磋求同存异，更附有中日两国所藏沈铨精品图版，它是两国学者标炳中日绘画交流的杰出使者的专著，1997 年由江苏美术出版社出版。

随着美术研究队伍的扩大及中青年学者在交流中作用的日增，中外学术交流及两岸三地（大陆、台湾、香港）学生交流的内容，也已从资料成果向着研究方法纵深发展。鉴于现代美术史学在中国的历史不是很长，如何借鉴在世界范围内影响广泛的西方美术史作为一门学科的方法，同时在比较中继承、完善和丰富传统的方法，开创有中国特色的现代方法，既在 90 年代成了研究实践中认真对待和热烈讨论的课题，又使美术史研究方法在继承与借鉴中走上了多样发展的道路。对方法论关注，虽从 80 年代已经开始，但从国际交流的角度而言，开始只是范景中等译介西方学者研究西方美术史的方法，接着是薛永年评述西方中国美术史学者研究中国美术史方法的发展源流与派别。至 90 年代初，一方面出现了邵宏、杨小彦针对黑格尔主义及其影响的《艺术学方法批判》论文集，另一方面也有了洪再新选编的《海外中国画研究文选（1950—1987）》，该书利用国际交流中获得的信息，立足于借鉴西方研究中国美术史学者的学科方法，精选了在研究方法上有代表性的各派专家的重要论文，评析了他们使用的不同方法，从而使国内同行一方面弄清了不同

于一般方法的美术史方法，另方面也对风格学方法、社会学方法、图像学方法和思想史文化史等等方法在中国美术史上的应用有了具体的了解。在此书出版的同一年，上海《清初四王绘画国际学术讨论会》上的论文讨论，因所持方法不同，引发了会上会后的“哲学——美学的研究方法”与“美术史研究方法”之争，论争文章有徐建融的《四王会议与美术史学——对一种文化研究方法的质疑》、刘纲纪的《关于美术史学的论辩》和李德仁的《对“对一种文化研究方法的质疑”的回答——兼述东方绘画学与美术史学研究》。这种讨论与争论，当然是从应用方法得出结论的实际出发的，但也反映了持美术史方法主张者对西方美术史学科方法的借鉴与参照，讨论的结果则从正确认识美术发展中的自律性与他律性的关系并采取相应方法上深化了认识。此后，中国美术学院和中央美术学院的专业系在教学研究中，围绕方法论问题开展了各有侧重点的有益工作。中国美术学院美术史论系在洪再新主持下的《美术史专题研讨班》，通过指导教师指导下学生的专题研究，引导学生具体而微地进入学术规范，熟悉各种美术史学研究方法，取得了良好收效。中央美术学院美术史系则在薛永年、尹吉男主持下，在为国家文物局委托开办的书画鉴定研究生班中，不仅开设了书画鉴定的原理与方法，书画鉴藏简史，历代名家名迹鉴定分述，而且举行了《书画鉴定方法研讨班》，逐一研究国内外从事书画鉴定与风格断代专家的方法。在借鉴西方风格

分析方法的基础上，引导学生从学科建设出发，为把注重直觉和经验的传统鉴定改造为讲求学理和有效的综合性方法的专门学问而积极探索，同样取得了效果。实际上，90年代以来，在交流中对方法的精求，彻底结束了研究方法上的单一化局面，在坚持以历史唯物主义作为基本方法的前提下，出现了内向观方法、外向观方法并行，文献学方法、风格学方法、社会学方法、哲学——美学史方法，文化史方法，宏观而以大观小，具体而小中见大的种种方法的并行或相互结合使用的多样化状态，有力地推动了研究的深入。

90年代美术史研究在80年代的基础上迅速发展，形成了本世纪以来最兴盛与最活跃的势态，既造就了众多的专门人才，也取得了丰硕成果。在国际同行中占有了重要的位置，在前沿学术课题的研究上大体已与国外同步并显示出自己的特色。不过，也存在一些值得注意的问题，一是在队伍日大、重镇日多和学术活动日繁的情况下，缺乏统一协调的学术组织，也缺乏学术信息的沟通，"文革"后，老一辈专家发起的美术史学会早已名存实亡，兼有美术史学会功能的美协理论委员会在90年代也未开展工作，中央美术学院学报《美术研究》刊发的美术史论文日减，美术研究所的《美术史论》已于1996年改为《美术观察》，增加信息，缩减了美术史研究成果发表的版面，上海书画出版社的《朵云》杂志也出现了不能按时出刊的现象。1994年创刊的《国际中国美术史研究》，是人

民美术出版社编辑出版的交流学术信息的刊物，极受国内外同行欢迎，但才出两期便嘎然而止。拟由岭南美术出版社编辑出版的《美术史研究》学刊，在计划中是一本高质量的学术刊物，第一辑虽已编成，终于未出刊即夭折。这种缺乏信息沟通与统一协调的现象，造成某些研究乃至出版选题的重复，浪费了人力物力。二是市场经济发展中人们对心理——文化信号的盲目需求也在相当程度上干扰了美术史的研究方向，培植了有益于市场的鉴赏研究，冲击了美术史的基础研究，大力出版丛书套书巨著形式的著述，不甚注意学术质量也远离了最需要的美术史家的购买能力，引导了收藏单位对经济效益而非社会效益的片面追求，为研究者获得资料增加了困难。致使一些研究者在浮躁而重利的风气挤压下也不得不或则下海或则由治史转为从事批评或兼事美术创作，在一定意义上削弱了美术史队伍。相信这些问题倘或得到美术史家及社会有关方面的重视并采取有利措施，即将进入21世纪的中国美术史研究必将摆脱隐患而走向新的飞跃。

原连载《美术观察》1996.6—7.

高凤翰编年录小序

北京的暑热正酷，凤翰家乡胶州的客人却不避炎夏，远道而来。寒暄甫竟，便出示了《高凤翰编年录》手稿，说编者再三致意，希望听听我的意见，并期望我为该书写篇序言。

我和编者诸公或已见面，或以神交，可谓来往久矣。他们或为文史工作者，或为诗人，但共同的志趣，就是研究高凤翰。这一愿望不但得到了凤翰家乡（青岛、胶州）方面的支持，而且已经被确定为艺术研究的重点工作之一。

前几年，美术界与学术界反传统之声，如雷如霆，震耳欲聋，重视传统志在继往开来者一度稀如星凤。然而，诸位编者和有关领导却不为时风左右，清醒地把研究乡梓名家高凤翰

作为“借古以开今”的必要步骤，这种识见实在是难能可贵的。可贵的不仅是见高识远，还有脚踏实地的干实事的精神；不畏繁细地收集资料，悉心地梳理编录，终于，一本《高凤翰编年录》即将问世了。

我虽然从事中国美术史工作有年，可是从来没有条件深究高凤翰的思想与艺术，据我所知，其他学者也较少进行这一方面的工作。即便有所涉猎，也多限于资料搜罗的不够详备，论列亦难深入。

如众所知，研究美术史上的重要书画家，首先需要尽可能地收集丰富的资料，不但要囊括第二、三手资料，而且尤要竭泽而渔地把握第一手资料，以便在资料的排比中弄清史实，恢复历史的本来面目。然而，恢复历史的本来面目并非学术研究的最终目的，为了科学地知人论世地认识生活于历史时空中的美术家，以便用科学的方法进行因果阐释，进而总结历史经验，首先要把经过去伪存真的资料按历史的时空加以编排组织，所以，“年谱”、“作品编年”等著述方式至今为严肃的学者所重视。退而言之，它可以是深入研究的起点；进而言之，它也可以是体现深入研究成果的一种方式。

多年以前，山东的李既匋先生即从汇集资料、编写年谱入手，写出了《高凤翰》，为高氏的研究奠定了基础。如今，诸位编者则继续沿着重视资料工作重视基础研究的蹊径，做出了更加执著的努力。虽然还不能说《编年录》在高凤翰研究上取得了认识上的新突破，但是，它却以编

年的体例为主,包孕了丰富翔实的资料,融入了建国以来各家研究高凤翰的成果。它对于全面认识高凤翰的时代、地域环境,了解他的家世、行实、交游、思想、宦绩、艺术师承、艺术思想与艺术成就,均不失为一部有用的著述。编者倘能在资料的取舍、事实的考辨与必要的论列上再加磨砺,无论对于画家的思考借鉴,还是学者的深入研究,都会更为有益,也便于编者据以写出更有创见的宏文。

《编年录》目前尽管仍属于经过整理的系统周详的资料性著作,但它的意义已远超出了高凤翰研究。首先它代表了一种实事求是的学风。这几年,现代西学蔓衍,学风空疏,自命高深的学者每不顾史实,放言高论,流毒贻害后学。此书则从历史事实出发,注意不应割断的历史联系,实而不玄,赡而不泛。其次,编者十分注意于高凤翰与扬州八怪的联系,已发掘编排的大量资料,必将推动对扬州八怪整体的深一步的研讨,而扬州八怪是海内外在致力的课题。其三,编者能抓研究促创作,推出研究桑梓艺术家的著述,一方面必将有助于画家在优良传统的基础上腾飞,另方面对于青岛,胶州人民也提供了进行乡土教育乃至爱国主义教育的生动材料。

我祝愿《编年录》的出版,期望包括诸位编者在内的凤翰家乡的朋友们在创作和研究上取得更大的成就。

原载《高凤翰编年录》,青岛出版社,1991.2.

张安治美术论文集序

在20世纪的美术发展中，画家而兼美术史论家的现象，所在多有，举凡有志振兴的画家，无不独立思考，积极著述。这是因为，科学民主精神的传扬，中西文化的激荡，既鞭策着对画史传统的重新思考，又呼唤着中国美术的再度辉煌。不批判地审视传统，引申出应有的结论，便不足以明确前进的方向。

然而由于际遇与性格的不同，有些画家学者一旦形成明确的认识，便几乎倾其全力投入革故鼎新的美术运动中去，像奔腾大河，吞吐时代风云而掀起巨浪狂澜，以涤荡假恶丑的陈趋。有些画家学者则不断拓展加深已有的认识，使之深入到画史的阐述中去，如万斛源泉，在阐古论今中

喷涌着无尽生机，培育着真善美的新风。我的老师张安治先生大略属于后一种。他待人接物，谦和儒雅而大节无亏，治学游艺，广大精微而得其纲要。1936年他执教中央大学艺术系之初便书写条幅勉励诸生："培养真善美的心灵，以实现真善美的社会。"实际上，他一生的创作教学与研究活动，也无不以此格言为主旨。

他早年毕业于中央大学艺术系，在素描、油画、水彩上，师从徐悲鸿，在中国画上从学于吕凤子、汪采白，美学与诗词则分别受教于宗白华、汪东与吴梅。作为徐悲鸿的高足，张安治先生毕生坚持为人生的艺术方向，积极反映时代心声，笃力师法造物，力排因袭模仿。25岁的油画《群力》、26岁的油画《后羿射日》和30岁的中国画《石工》，早已显示出卓尔不群的人物画创作才能。46岁之际由中国美协举办的《张安治、吴冠中江南写生画展》，更在山水画创作上发生了广泛影响。值得注意的是，他始终保持了艺术实践与史论研究的并行不悖，在画史画论的著述上，同样取得了丰硕而独到的成果，成为毕生笔耕不辍著作等身的学者画家。

张先生对中国画史论的研究，始于40年代之初对中国画特色和前途的思考。他在《中国画理论的研究导言》中指出，"我们要想中国画复兴，除掉在思想上要灌输以现代的灵魂以外，也必须采取西方的科学方法，检讨本身的精华与缺陷，建立有系统的客观的新中国画理论，作为进取的指针"。为此，他主张"采取现代的观点，比较合理

的归纳方法和批判的态度来研究已往的中国画理论”。如众所知,已往的中国画论与彼时的绘画实践紧密地联系在一起,要使用归纳的方法又不忽略必要的历史联系,就不能不研究画史,所以自五六十年代以来他便由宏观的画论探讨转入了具体的画史研究,终于在晚年推出了集其大成的绘画通史论著《中国画发展史纲要》和画论著作《墨海精神——中国画论纵横谈》。关于张先生的画论研究,我已有专文评述,这里集中谈谈他的中国美术史研究。

张先生对中国美术史的研究,既与同辈专家不无相同相近之处,又发挥了自己的优势。在他同辈的美术史著者中,少数人接受了西方现代的美术史教育,引进了适用于美术史研究的科学方法,但不会作画,不从事美术创作,缺少实践经验。多数人出身画家,不乏创作经验,尤多传统学养,也力图在画史研究中运用科学方法,但没有条件接受西方现代的美术史教育。张安治先生不但在绘画创作实践上学兼中西,而且在被徐悲鸿派往英国研究期间,曾在伦敦大学的科塔尔艺术研究所(COURTAULD INSTITUTE OF ART)研习美术史,了解了西方现代研究美术史的方法,又在美学上得益于宗白华的教导,因而具备了以现代科学方法充分重视中国画审美特色地研究中国画史的综合条件。50 年代以来,他在画论画史研究上的相辅相成,他以归纳法从个案研究深究古今之变的途径,使他对中国画史的研究形成了自己的特点。

第一个特点可称为风格与意蕴并重的综合性。他挣脱了只关注传记或文献记载的某些传统画史的局限，把具有第一手资料意义的作品当做了画史研究的首要对象，对作品的把握又紧紧抓住了美术史研究的关键——风格，给予呈现风格特征的形象、结构、笔墨、色彩以前所少有的剖析。他又不是形式主义地对待风格，而是非常自觉地去探究风格背后的精神意蕴，为此，他不仅详辨题材，而且精研立意，并努力阐发与历史情境息息相关的独特意蕴。《虢国夫人游春图》一文已透露出这一趋向，至《任熊和他的自画像》与《任伯年〈关河一望萧索〉和〈树荫观刀图〉研究》，则已把风格学的研究与图像学的研究融汇为一。

第二个特点是深入而浅出的鉴赏性。张先生对画史的研究，也使用社会学的方法，并力图以历史唯物主义为指针，为的是清楚阐明绘画发展演变的社会根源和历史动力，但决不让美术史的研究成为一般社会历史发展的简单论据。他十分重视美术作为视觉文化的审美特征，非常自觉地把古近美术作品的评述当成沟通作者命意抒情与观者会心有得的凭借，既审慎而有分寸地指出往昔作品的历史局限，又为不同时空的作者和观者实现对话架设了桥梁。值得注意的是，他对作品的赏析评介细腻深入，却避免了阻碍想象，行文遣词生动贴切，又充满了引人的趣味。这一方面得益于文学美学修养的深厚，另方面更与他有意识地向一般读者实施美育的主旨密切相

关。《宋代绘画欣赏》、《精美动人的宋代小品画》以及评析齐白石、徐悲鸿的诸文最为明显。

第三个特点是借古鉴今的现实性。张先生作为振兴民族绘画的志士和徐悲鸿学派的中坚，他对中国画史的研究从选题到持论一直与美术创作的现状紧密联系在一起，总是以今观古，以现实提供的真理性认识去反顾古代遗产的成败得失，又总是借古鉴今，在史论结合中系统地总结有关的历史经验，发挥其有益于当前美术创作与美术运动的作用。在相当一些中国画家有意摆脱而尚未完全摆脱因袭模仿抽象空泛的积习时，他着重研究宋画的精于体物，引申出有益的启示。当着改革开放的春风，为重新检视中国画被简单否定的传统提供了可能，但迷洋崇外者却重蹈全盘西化的覆辙之际，他又发表了《论文人画》，系统全面地阐述了文人画的历史发展和优劣得失，在中西美术的比较和艺术承变的联系上，既论述了文人画中符合艺术本质和体现了民族文化特色的一些方面，又指出了其历史的局限和不良的影响，廓清了纯以写实观念片面地对待丰富传统的蔽障，为有批判有分析地吸取艺术遗产中被忽略的营养提供了启示。

第四个特点是超越前人的突破性。晚年的张先生，通过多年来以画家个案和名作个案为主的致广尽精的研究，已深刻地把握了中国绘画在自律和他律的互动中发展演变的法则，开始厚积而薄发地充分运用神话传记、出土文物、文学诗词和公私秘藏，针对原始绘画和清代绘画

中的一些重要问题，突破前人的陈说，提出了精辟的创见。如果说，他的《书画同源辨》澄清了千年的误说，他结合岩画对原始艺术的探讨破译了先民彼时的审美意识的特点，那么，他对扬州八怪和海派名家的透辟阐释，则在文人与职业画家的融合、社会变迁与审美意识的联系上，最早冲破了清中期以后中国画衰敝以极的旧说之囿，为国内外同行重新评价18世纪、19世纪的中国绘画起到了开其先路的作用。从推动中国美术史学术自身的发展而来，这一点弥足珍贵。

虽然张安治先生一直在美术创作和史论研究上齐头并进，但自从我有幸识荆，他已被历史推上以主要精力治史的位置。记得第一次幸遇张先生是在1973年，我因为向《文物》月刊送稿子从长春回到北京，顺便至故宫博物院探望师友。当时他已被吴仲超院长请去和金维诺先生一起主持艺术史陈列的策划与筹备，5年之后他又被金先生从国画系请来担任美术史系首届研究生的导师，我则在张先生指导下研读书画史。在其后的从学请益中，我对老师研究中国美术史的特点和建树有了上述粗浅的了解，同时深感他作为一个心胸宽广谆谆善诱的师表，也十分重视引导学生向长于史实考证或别有所长的专家学习，因此，我和我的同学才有可能不拘一格地成长。老师仙逝已经8年，在他的美术文集出版之际，敬抒所感如上，权当序言，以志缅怀之忱。

1998.10

理论之树常青

——浅述王朝闻先生治学给我的教益

直接受教于王朝闻先生，在同辈的美术史论学者当中，我属于比较晚的。在80年代中后期，因为被吸收参加编写王老主持的多卷本《中国美术史》，才获得了早已梦想的机会。说早已梦想这种机遇，是由于远在60年代，王老已成为我心目中由衷崇敬的治学典范了。

那时，我正在中央美术学院的美术史论系攻读本科。虽说选定了这一专业，但因为中学时代便喜爱上绘画，我感兴趣的常常不是美术史料与美术发展过程，也不是太高深费解的理论，而是与创作欣赏关系密切的艺术规律。当时，正值3年自然灾害之际，学院的学术空气颇为浓厚。同学

们在专业思想巩固之后，纷纷树立了有所做为的大志。有的人志在美术史，不仅认真听课，积累知识，而且不厌其烦地抄录资料；有的人志在美术批评，十分注意文艺政策与创作思潮，同时也尝试批评一些美术现象。我的志趣则偏于古今美术的鉴赏，总希望弄清创作与欣赏的奥秘。

我们的老师，各有专攻，年纪都比较轻，听说大多曾经受教于王朝闻先生。为了"取法乎上"，我便借来王老的著作，自行钻研，看得最多的是《论艺术的技巧》和《一以当十》。其中，《再论多样统一》、《公开了的秘密》、《钟馗不丑》和《欣赏、再创造》，我至今记忆犹新。通过研读王老的深入浅出既轻松又深刻的文章，我发现，他在治学上有着精于比较贯通又善于把创作欣赏联系起来的特点。

印象最深的是，王老很少写纯属批判的文章，即使偶一涉笔，也是说理性胜于火药味，宣讲艺术规律的耐心大于为错误定性的兴趣。我总觉得，他随时随地都在思索艺术规律，都在发现美的法则。他的见解充满了理论思维的创造性，他的思维方法表现出在实际中捕捉内在联系的智慧。我也注意到，王老很少写纯属美术史的论文，但几乎每篇文章都流露出丰富而鲜活的美术史知识。这知识不是书本上的，不是述而不作的，而是经过品味与消化的，是别有所见的，是给人启迪的。

我那时总想，王朝闻先生何以能成为一个善于分析

美术事物从中抽象出科学理论的天才，也曾经就此和有阅历的学长讨论。陈慰民的述说，给我留下了难忘的印象。他说，“听别人讲，王先生从延安时代开始，就随身携带《矛盾论》与《实践论》，有空就读，他真正弄懂了辩证唯物主义。要学王先生，必须从这里下手”。按照陈慰民的开导，我开始参悟事物对立统一的规律，并尝试着与专业学习相结合。

结合中遇到的第一个问题，是艺术与科学在美术史论研究中的矛盾统一。我们研究的对象是艺术，而研究的方法要科学。为了使研究方法走上科学的轨道，考古学的老师告诫我们，研究石窟寺艺术要进行全面无遗的记录，要以方格网绘制投影图。书画鉴定的老师教导我们，鉴定的任务首先是辨真伪而不是别优劣。这些教言无疑贯串了实事求是的科学意识，然而年轻的我们却感到窒息了艺术感觉，把有血肉有性灵的艺术当成了一件死物。我们私下里议论说，用方格网画佛教造像的投影图，只能变瘦为肥，只能把北魏的秀骨清像变形为盛唐的丰美之躯。我们还议论道，鉴定总以真伪辨识为第一要义，岂不是容易导致过于看重真而劣的艺术作品吗！

为了在研究实践中向王朝闻先生学习，我在龙门石窟的实习报告中，专门探讨了佛教美术的两重性问题。摸索着在创作与欣赏的历史演变中，解释佛教美术的矛盾统一。我说，佛教美术的一重性质是宗教性，是由宗教和统治者“神道设教”的目的所决定的。它曾是迷信的偶

像，麻醉人民的鸦片。它的另一重性质是艺术性，是由于工匠艺术家和人民群众对美的追求，对此岸世界的理想所决定的。它也是伟大的艺术创造，是值得珍视的艺术遗产。我又说，在科学民主时代到来之前的封建社会，其宗教迷信性是矛盾的主要方面，而在人民当家做主的新时代，主要矛盾方面已转化为艺术性。破除了迷信的人们，在庄严妙好的佛像面前，已少有盲目崇拜的自我异化，有的只是对先民艺术创造才能的钦仰了。这篇实习报告，虽然还比较幼稚，但得到了王逊先生和金维诺先生的肯定。王逊先生批阅道，已善于分析，应提高综合能力。这善于分析的长处，其实是得益于私淑朝闻先生的。

其后，我又有过两次类似的尝试，一次是在外国美术史的开卷考试中，我用矛盾运动分析了法国积极浪漫主义与消极浪漫主义的对立斗争，被常又明先生打了5分。另一次是在毕业论文的写作中，投入了对意境理论及其实际的本质的探讨。对意境的讨论，是60年代美学界和美术理论界的一个热点，李泽厚、李醒尘、叶朗和程至的都发表了论文，李桦先生也在版画系举行了讲座。朝闻先生不少论及山水花鸟画的文章，同样接触到不以创造典型为主的山水花鸟画的创作方法问题。然而，意境问题在马克思主义文艺学和美学的经典著作中并无论述，人们一谈创作方法，总以典型形象的创造为现实主义创作方法的核心问题。甚至在毛泽东主席提出现实主义和浪漫主义相结合的创作方法之后，也未见对浪漫主义创

作方法与意境构筑关系的阐发。

我在思考这一问题中发现，以典型环境中典型形象的理论，不大能说明在空间境象中以情景交融为特征的意境创造，意境中的景，是有选择有想象的情中之景，与典型环境不属一类范畴。意境中的情是来自生活又已在艺术中别有附着的，很难说此情是否典型。把意境解释为写典型之景，抒典型之情，只是概念上的套用，说明不了创作与欣赏中这一关于传统创作方法的特有规定性。提倡写社会主义之景抒无产阶级之情，可以做为政策口号，并不能深入到古今的意境创造的基本理论中去。于是，我便循着王朝闻先生开辟的研究创造与再欣赏的关系的思路，企图从研究矛盾的特殊性出发，锻炼理论上的创造性思维，把《论美术创作中的意境》上报为毕业论文的选题。指导老师王逊先生开始是支持的，亦不乏循循善诱，后来因"千万不要忘记"的呼声日高，在美院被确定为城市"四清运动"的重点之后，他本身已被视为没有改造好的右派。也许出于对我的爱护，他不断指出我选择这一论题的准备不足，最后缩小为对某一美术史论家见解的商讨与批判，这也是时势使然吧！然而，王朝闻先生著作对我潜移默化的影响并未终结，随着工作分配确定了书画史的方向，影响也便集中古代美术史研究的领域了。比如，在大量披阅裱成手卷的古代名画之后，我发现了卷后同代人和后代人的题跋，恰是研究再欣赏的宝贵资料，这便是其中一例。

当面聆受王朝闻先生的言传身教，是我有幸参加上文已述的多卷本《中国美术史》编写工作之后。王老亲自领导美术史的研究，据我所知，可能起因于1989年的第4次文代会，会上在众多专家发起成立美术史学会的同时他被推为会长。不久又兴起了美学热，作为国内艺术美学方面的专家，王老自然非常关心尚属薄弱环节的中国美学史的研究，而中国美学史的研究，无疑要以美术、音乐、文学等专史的研究为基础，这大约也是他组织力量系统撰写中国美术史的又一原因。至于我被选为美研所外参与编书的骨干力量，不知道是王老在我的文章中发现了他的影响，还是所中对我了解略多的朋友积极推荐。不管怎样，当我投入工作之后，也确实经常感到，他的主张有不少我已在私淑过程中领会了，因而工作起来十分愉快。愉快只是浅层的感受，深层的感受是他竟以古稀之年不畏繁难地领导着学术领域的开拓，同时在最需要科学性、艺术性与创造性三位一体的具有美学高度的中国美术史之际，亲手培育扶植一代美术史新人的成长。这是何等宽广的胸怀！

在其后的编写会议上，我经常听到王老生动风趣又严肃深刻的点拨，联系实际又不胶柱鼓瑟的指引，见微知著又充满智慧的诱导，对他主持编写此书的指导思想有了越来越明晰的了解。我深感，他主持这一意义深远的重大项目，既有着纠正时弊的针对性，又有着开辟未来的远见卓识。从针对性而言，我以为有两个方面。一个方

面是纠正“以论代史”的偏向。“以论代史”,并不是一种主张,而是一种在学术界相当程度存在的不良学风。受这种风气影响的人,并不在科学的世界观和方法论上下功夫,也不在尽可能占有资料的基础上洞悉历史的固有联系,不是从具体的历史事实中实事求是地抽取原有的而非臆造的联系,进而对艺术演进的规律性及其不以人的主观意志为转移的因果关系做出科学的理论解释,而是用一些割断历史联系的史料去附会某些现成的理论观点。这种违背历史逻辑统一的原则的偏向,早已有之,而且常以反对“史料即史学”而加强理论性的面目出现,故而颇有迷惑性。在“文革”中则由不顾事实的借古说今发展为别有用心者操纵的“影射史学”,编造出令人啼笑皆非的“儒法斗争美术史”。进入新时期之后,尽管旧有的“以论代史”的形态已遭摒弃,但随着现代西学的东渐,又出现了在美术史研究中简单套用西方现代理论的新形态,空疏随意,大而无当,把创造性的研究工作,降低为附会西方理论的盲从。倘若不在实际研究中清除这种“以论代史”的影响,美术史的研究显然不可能健康发展。

另一个方面,是纠正“史料即史学”的偏向,或者说是引导用史料即史学反驳以论代史者走出误区。谁都知道,表现为文献或遗迹的美术史料,对于美术史学而言,只是研究对象,并不是可以丰富美术史学的研究成果,由客观存在的史料变为具有整体性系统性和创造性的史学论著,需要对可能已被误记者、篡改者、作伪者、阐释者曲

解的史料，做一番科学的审辨与清理，这样才可能去伪存真、由表及里地把握原生态的史实，探求其因果关系中的内在规定性。这一过程既离不开具有宏观意义的一般理论作为研究的出发点，又不能不归结于从具体史实所得出的理论判断，不能不把这种反映了特殊规定性的理论见解作为研究的归宿。对美术史界存在的“以史料代史学”的偏向，王老指出了两种形态。一种是史料的汇集，一种是拼盘式的罗列。这两种形态其实也不可能完全摆脱对史料的理论判断，前者有个选择排列问题，后者在把别人论列历史文化背景的结论同自然史料的拼接上，同样也离不开理论判断。只是盲目地以为史料即史学的人们，因缺乏创造意识或不善于理论联系实际而“以述代作”罢了。用这种“以述代作”的方式反驳“以论代史”，不仅是无益的，而且是有害的，不加以解决，同样严重阻碍着美术史研究的发展。

正是为了在指导编写《中国美术史》中纠正上述两种偏向，王老精辟地提出了“由史出论，以论带史”的辩证认识。他指出，正确的史论关系应该是以一般思想指导研究具体史料而产生的特殊的观点。我理解，他讲的一般思想指导即是研究者应掌握的反映了事物普遍性的认识论与方法论，没有这种一般思想的指导，便不能发现有待研究的问题，也不能掌握研究的重点，更不具备分析美术问题的能力，当然也无法对具体的美术现象做出理论判断，结果只能不是史料铺陈或现象罗列，便是搬用现成的

论点。他讲的特殊观点，则是从分析具体史料而得出的反映了对象特殊规定性的理论见解。这种说明具体对象其内部联系特殊性的具体论点，只能来自实际，靠一般思想的演绎推理是难于实现的。换言之，亦即脱离了具体美术史料和美术史实的观点，仍然停留在不能说明具体问题的一般化观点上。这种用一般化观点代替创造性研究的人们，其实从根本上就没有弄清理论，作为事物的抽象一般只能在个别之中去认识的理解。

王老上述有关史与论、个别与一般的辩证研究美术现象的方法，虽然作为一种指导美术史研究的理论认识提出于80年代，但早已在他以往的著作中。我因大学时代和博物馆工作期间就心仪他的研究方法，并企图与自己的美术史研究相结合。攻读研究生后，更在指导教授的引导下，强化了这一追求，所以在《华嵒研究》的研究和写作中，已大体遵循了王老体现在他历来著作中的一贯方法。我曾在该书的引言中表示，此书企图“既不离开历史事实而无限发挥，又不……忽略造型艺术的视觉特点”，力求“在个别与一般的结合上，多少阐明新罗及其艺术区别于前人及同时代人的特点，又通过这一个别，在一定意义上体现点滴的普遍意义”而“知人论世”。虽然书中仍有诸多不足，但却意外地得到了国内外专家的好评，究其根本原因，应该说除了我的研究生导师的指导外，主要获益于王老在其论著中传播的科学理论与方法，得益于他在理论联系实际上的垂范。可能由于我有了在研究

实践中的体会，所以在参加多卷本《中国美术史》的编写中，能够较快地领会王老的美术史学思想与方法，在进行新的研究上不无寸进。

朝闻先生在主持《中国美术史》编写中透露出来的具有开辟未来意义的远见卓识，就其学术的开拓性而言，在于倡导并实施了一种十分重视美术特殊性的新方向——以审美为轴心的方向。这不仅在国内未曾有，即使在研究方向方法众多的西方同行中也无人尝试。西方美术史学者的研究方法和研究取向，在相当时间里国内了解极少，自 80 年代以来，随着国内外文化交流的增进，陆续被译介过来，日益为国内同行所知。也许因为我们封闭太久，也许因为不少的美术史著述太拘泥于旧有的模式，当了解到西方的风格学、图像学、心理学和社会学种种方法，内向观、外向观两种取向之后，得风气之先者便由耳目一新而若有认同，由较多认同而盲目仿效。只知传播仿效而缺少取舍批判者，尽管似乎在对此无知的人们面前成了开拓者或创新者，然而却实际上成了有识之士心目中的摹拟者和附庸者。

我则在 1985 年有机会应邀访问美国，考虑到前辈专家访美时较关注海外遗珍和队伍状况，我便主要考查了各种研究方法与其学术源流，深感他们的研究既有长处，也有短处。比如，欧美的中国美术史学者，大多出身于综合大学中不设美术实践课程的美术史系或美术史研究所，对人文学科的知识和现代美术史学的传统有较充分

地学习，却没有条件通过亲自动手的艺术实践来洞悉中国美术的精微奥秘。他们因经济、科技的发达和艺术博物馆对学者服务的开放态度，较易获得充分的研究条件、丰富的研究资料和事半功倍的科技手段，却较少中国本土学者的文化背景以及中国学者较易得到的层出不穷的出土美术资料。他们的研究注意收集完备的资料，强调周密的论证，讲求学术规范，但西方传统思维方式的影响，往往在剖析事物中从一个方面深入，缺乏中国学者整体的辩证综合。反映在研究方法和研究取向上，也易于割裂事物中各部分与事物间的复杂联系而着力于一个方面。这当然集中表现在欧美学者研究西方美术史上，不过对中国美术史的研究也不无影响。比如，内向观取向的就画论画注重风格演变的风格分析方法，便只研究时代风格的面貌之异和个人风格之别，即使论及风格变化的根源，也仅从视觉方式或艺术意欲去解释，而不去根究社会诸因素对一种风格产生发展直至消亡的推动与制约。可以归于外向观取向的社会学研究方法，又从社会政治经济文化诸因素与美术家群体的关系去寻找美术发展变化的缘由，比较忽略内因，不太探讨美术在内向矛盾运动中的必然发展，也忽视了个人在美术史上的作用。

考察归来之后，我一直在想，有没有一种不受内向观和外向观局限同时比两者更为聪明的研究取向，能不能形成一种比西方学者受取向束缚的具体研究方法更能反映美术发展中复杂联系实际而不失之片面的方法，我想，

倘如找到这种取向和方法，再把西方学者的长处和中国学者的优点结合起来，那将是一种划时代的学术突破。参加多卷本《中国美术史》的编写工作之后，我惊喜地发现，王老主持这一项目的指导思想已完满地回答了我思考的问题。从研究角度而言，王老基于对一切美术对象及其所有联系的认识，提出了以审美关系为轴心线而研究民族审美意识发展的取向。他也十分重视风格，但认为风格是一定历史时期审美主体的审美意识的具体表现。而创造了一种风格的美术家，则在审美关系中处于双重地位，既是创造主体，又是审美主体，既是群体制约下的个体，又是影响群体变化的个体。他们生产的作品，既是创作主体审美意识的显现，又成为作用于观赏大众的审美客体。而今天的美术史家，不仅是以古代美术现象为对象的科研主体，而且也是古代美术现象的欣赏和批评的主体。这样，他就把美术家及其作品与一定历史时代的社会公众的审美趋向联系起来，把认识适应性与认识创造性联系起来，把认识个性与认识共性联系起来，把西方学者各执一端的内向观与外向观用审美关系统一起来，更把今天的审美主体的需要和曾是审美主体审美意识显现今已成为审美客体的古代美术现象在借古鉴今的意义上统一起来，为我们不是被动地追随西方学者的价值观念和研究取向而是充满信心地走自己的治学之路开辟了新的方向。这种在研究取向上的开拓，依我看正是王老把创造美学与接受美学统一于历史过程的产物，

正是他的美学思想在艺术美学史领域的延伸。

在王老开始主持编写多卷本《中国美术史》之初，随着各种来自西方的自然科学方法与人文科学方法的风起云涌，一时形成了关注方法论的热潮，侈谈方法和脱离研究对象而滥用方法的倾向也已出现。对此王老指出，研究对象的复杂性规定了研究任务的复杂性，为在对象任务均较复杂的美术史研究中把握审美关系的取向，必须更新研究方法，使之适应研究任务。他清楚地看到，自古以来一直处于变化运动中美术现象，处于上下古今和四面八方的联系之中，美术和其他艺术、中国美术和外国美术，美术与生产、生活、哲学、伦理、宗教，既存在着差异，也存在着联系。美术现象本身也是多层面立体化的，它始终存在于异同与因果之中。据此，在研究方法上，必须以反映了一切事物普遍内在关系的不断发展着的历史唯物主义和辩证唯物主义作为基本方法。所谓基本方法，也就是指导研究者深入美术史实际去分析问题解决问题的根本大法，既不是现成的结论，也不是僵死不变的教条。那种脱离了生动丰富的实际只有一般性而无特殊性的认识，因为不可能发展对真理的认识，所以实际上远未掌握根本大法。为了以基本方法指导分析美术史实践，从实际出发引出不同于“马首之骆”的结论，王老在指导我们编书的过程中，反复强调了几种具体的方法。一是前文已述的“论从史出和以论带史”的辩证方法。二是纵横比较把握差异与联系的方法。三是视资料工作为研究

起点同时也是基础研究成果的方法。四是紧紧把握美术史学科任务又在一定意义囊括风格学、心理学、社会学、历史学、考古学等等相关学科的综合方法。我深深感到，王朝闻先生倡导的美术史研究方法，既有分析地继承了传统的方法，也有批判地包容了西方学者的方法，这是一种科学的、系统的、整体的、辩证的方法，是一种可以做到“其大无外，其小无内”的方法。

在领受朝闻先生关于研究方向和研究方法教益的同时，我正带研究生并开展对扬州八怪的研究，在为研究生讲授美术史研究方法的过程中，我曾依据王老教益参以自己体会，带领博硕士生以古今中外有代表性的中国美术史著作的研究方法为对象，举行了研讨班，探讨了各家的得失，同学们以为很有帮助。这其中当然有我自己的努力，但追溯其来源，王老的引路之功是具有关键作用的。在扬州八怪的研究中，我同样用跟随王老编书中获得的认识，以审美关系为突破口，通过扬州商人、赞助人、收藏家与画家在审美意识上的联系，尝试着探讨了社会经济结构与文化观念的变化所导致的扬州八怪艺术意蕴与风格的新变，提出了一些新的看法。读过我的论文或我与薛锋先生合写的《扬州八怪与扬州商业》一书的西方同行，颇有称许之词，但以为我的研究主要得益于西方学者研究赞助人的方法。不应否认，我确实也吸取了他们的具体方法，但从总体而言，我已把这种具体方法纳入了王老提倡的研究取向与基本方法之中。惟其如此，我才

在联系了八怪实际的研究中有所突破。

我常想,我是一个没有取得合法手续的王老的学生。从私淑到在编书中亲炙,他对我的影响也与日俱增,他的治学思想与研究方法已在我理解的范围内变成了我自己的东西。如果说,我曾经取得了一些成绩,那首先要归功于王老的言传身教,当然也要归功于诸位师长的不同教诲。人们常说"理论是灰色的,生命之树常青"。从理论来源于实际的关系而言,这句话无疑是对的,不过对于永远在联系实际中发展的理论而言,这句话似乎又忽视了理论的能动作用。正是在后一种意义上,我想用"理论之树常青"来概括我对王老治学特点及培养人才远见的认识,并在他 90 华诞之际衷心祝愿他健康长寿。

原载《学术与人生》,河北教育出版社,1999.3.

宝贵的理论品格

——有感于王琦先生艺术形式的探索及其他

1960年我报考中央美院美术史系本科，王琦先生是口试考官之一。1978年我回母校攻读美术史研究生，王琦先生为我们讲授了《鲁迅论美术》。尽管王先生最突出的成就在美术创作上，他研究史论是为了帮助创作，但无心插柳柳成荫，60年来他为中国社会主义美术史论事业的杰出贡献，并不亚于美术创作。我深感，王先生在理论上的建树，体现了十分宝贵的理论品格。这就是联系创作实际地去研究理论、发展理论，就是把理论研究的原则性与开拓性（或称探索性）密切地结合在一起。

“文革”前，当时风日益重视理论

原则甚至把原则当成教条的时候，他却在坚持原则的条件下勇敢地进行理论探索。60年代美术界的一个重大事件，就是王琦先生的《艺术形式的探索》发表并招来的颠倒黑白的批判。此前我正在美术史系学习，因王先生已回版画系任教，较少机会直接受教，但从报刊上阅读了他研究西方美术史和评介西方现代进步美术的不少文章，深感他的理论不是仅仅满足于贯彻上级精神的空泛之论，而是从实际需要出发总结创作经验探讨艺术规律的论述，对我们结合创作实际而提高理论思索的能力帮助很大。稍后，阶级斗争的弦开始越绷越紧，一些人民内部的不同认识，被当成了敌对势力的思想进攻，一些需要讨论的学术问题，被当成了只需表明阶级立场的政治抉择。这种日益"左"起来的形势，导致了理论家的三种选择。一种是明哲保身，但求无过。不研究问题，不进行独立思考，只按形势需要说些看来毫无风险的人云亦云的套话，只对自己负责。另一种是夸大敌情，无限上纲。专门在别人的鸡蛋里找骨头，攻其一点，不及其余，硬把学术问题升格为政治问题，把理论探索视为背叛原则，对别人毫不负责。还有一种是实事求是，勇于探索。善于从创作实际出发，以马克思主义美学和艺术学的原理为指针，进行创造性的研究，尽量通过思考古今的创作经验，阐述艺术规律，发展理论认识，坚持追求真理的责任心和使命感。王先生从理论上对艺术形式的探索，表明他正是难能可贵的最后一种理论家。

1963年他在美院大礼堂做这个报告的时候，我在下面听了，后来又看到了中国美协吉林分会印行的小册子，从中受到了很大教益。这篇论文今天看来已经有些不足，但在当时不愧为一篇高水平的论文。在论文中，王先生是结合内容讨论形式的，是结合继承讨论形式革新的，是结合欣赏者讨论形式的选择的，是通过总结西方美术史而论述形式规律的。然而，这样一篇既坚持原则又把马克思主义运用于具体实际的文章，在1964年忽然成了被批判的靶子，《美术》杂志在组织批判中，把原文打样经过我系的理论教师发给全系同学，让我们参加批判。我实在发现不了问题，就去请教一位在史论与批评上享有很高声望的教授，他说你看这篇文章一开始就讲"马克思主义经典作家在艺术形式论述上的宝贵遗产不多"，又说"唯物主义的哲学家在有关艺术形式问题上所做出的努力比起他们的对手来是不免有些逊色的，这不是原则性的错误吗？"当时，记得已开展学习雷锋的运动，一位爱护我的讲授哲学的女老师下课后同我说，关锋写的《论雷锋世界观的形成》你看了没有？应该好好看一看，想问题不能出圈子！我联系王琦先生探索艺术形式一文，开始对他所以遭致批判若有所悟，今天更清楚了，王先生正因为能密切联系创作实际地思考理论上应予深入探讨的规律性问题，表现了原则性与探索性统一的品格，他在思想政治日益"左"的历史条件下被指斥为右是一点也不奇怪的。

“文革”以后，不少理论探索文章在开放的环境下变得盲目起来，甚至接受了“全盘西化论”而不以为非的时候，王琦先生则表现出极强的理论原则性。他以其对西方美术史有分析有批判的认识，以其研究近代中国美术在选择传统与外来艺术中曲折前进的历史经验，在理论的发展中坚持了正确的方向。这时不再有人说他右了，但误以为他“左”的议论又多起来。然而王先生仍然义无返顾地把理论工作的探索性与原则性紧密地结合在一起。他大量的评论文章不用说了，90 年代他就任全国美协领导职位之后所领导和推动的中日美术理论的交流，便是一个最有代表性的例证。此前的“八五新潮”又一次激起了美术界的中西古今之争。从本世纪初在美术界多次出现的中西古今之争，既反映了已经落后的中国要在继承优良传统并吸取外国有益经验的条件下从古代走向现代的需要，又不可避免地遭到了文化领域固步自封的传统主义和取消民族文化的西方中心论的干扰。这一问题不仅在中国存在，在具有悠久文化渊源的邻国日本也是一样的。因此，在开放情势下，开展对东方国家的美术交流特别是开展对日本的美术交流，便有着不同于中西交流的特殊意义，对于反对适应了西方中心论的全盘西化论尤为重要。

我没有参加 1993 年开始的中日美术理论交流研讨活动，但阅读有关论文，特别是王琦先生在 1993 年中日研讨活动上的基调报告，深感他在开放的胸怀中坚持了

以发展本民族艺术为起点和归宿的明确原则，正如他在基调报告中所说："一个国家具有民族特色的艺术要得到发扬光大，必须遵循两个首要的原则，一方面要继承发扬本民族固有的优秀传统，另一方面又要广泛吸取其他国家艺术的有益因素，二者不可偏废。"本着这样的原则，他进一步指出："如果按照狭隘的民族主义者的主张，固守传统的既定成规，不敢越出雷池一步，不接受新的艺术思想和表现方法，必然会导致艺术的僵化和停滞不前，民族艺术也不会显得丰满和具有新的活力。如果按照全盘西化论者的主张，仅仅满足于学步效颦于西方艺术模式，而丧失了自己民族艺术的特色，最终只会为别的艺术所同化，而导致民族艺术的消失。"值得注意的是，王先生不但通过从理论上审视西方美术引进后近百年的历史，总结了使民族美术健康发展而避免重蹈覆辙的经验，而且放眼世界地指出："21 世纪的世界艺坛，将不再是西方艺术界独领风骚的时代，东方艺术家应在未来的世界艺坛上占有光荣的地位。我们应有这样的信心。"这一充满远见与抱负的论断，已把理论研究的开拓性与原则性的统一运用于国际艺坛的宏观观照中，它的影响也就从中国而走向了世界。误以为王先生在理论上"左"的人，若不是闭目塞听，很可能本来就没有打算发展民族的有特色的艺术，也许早已把自己视为抽象的世界公民了。

王琦先生在不同时尚不同历史环境中坚持的理论从实际出发，把原则性与探索性或开拓性紧密结合在一起

的理论品格，是美术史论家最宝贵的品格。它早已对受教育者发生了积极的影响，今后仍将给予我们以宝贵的启示和有力的鞭策。

原载《美术观察》1998.9.

缅怀壮暮翁

在同行前辈中，我仰慕谢稚柳先生最早而识荆最晚，有机会当面聆教，进而在美国追随杖履20余天，已经是他取号壮暮翁的晚年了。不过他的为人与治学，在我的心目中留下了深刻的印象。

我对谢老景仰，始于60年代，当时我正在中央美术学院的美术史系攻读本科。由于已故徐悲鸿院长主张按媒材为绘画分类，称国画为水墨画，正在主持系务的金维诺先生又是重视培养石窟艺术和书画鉴定人才的敦煌专家，所以，谢先生50年代出版的《敦煌艺术叙录》和《水墨画》便成了重要的专业参考书。

不仅《敦煌艺术叙录》是我国学者研究敦煌艺术的开山之作，而且谢

先生还是很早就用石窟壁画与卷轴画互相参证以说明绘画源流及其时代性的先行者。他对于唐代兴起的水墨画及其源流派别的精辟论述，既清晰地理出了美术史发展的线索，又为鉴定书画者认识时代性与个性的关系指示了门径。

大学时代，我的兴趣慢慢转向书画。当时讲授书画鉴定的老师是张葱玉先生和徐邦达先生。张先生讲书画本身和本身之外的证据，尤其是本身的时代风格和个人风格，论理深入但太题纲挈领。徐邦达先生讲历代大名家可作为标尺的代表作品，具体细致但没有太讲各家之间的历史联系。谢先生的《水墨画》还有他在《唐五代宋元名迹》一书前面所写的长文，却集中讲述了流派的因革承变。当时我就想，同样讲鉴定，张先生有点像理论家，徐先生有点像考古家，而谢先生则更像美术史家。后来我到吉林省博物馆干起书画行当之后，遇到问题虽然回京请教徐先生，但平时的积学却遵循着谢先生重视流派的路数。

我从只读谢先生的书到接触他本人当面问学，离不开他在80年代北上鉴定的机缘。1983年，74岁的谢老受命主持全国书画鉴定组，对全国各地收藏的古代书画进行全面的考察与鉴别。这一次历时8年过目作品不下10万件的学界盛事得以实践，谢老实在功不可没。远在60年代，他便是以张葱玉为首的全国书画鉴定小组的成员，随着韩慎先与张葱玉的过世，谢老自然被中央视为首

席书画鉴定家，是他给中央写信，建议恢复书画鉴定组对全国开展工作，得到了批准，促成了这一具有广泛影响与深远意义的壮举。

鉴定组的鉴定工作，是从北京开始的。谢老在1983年至1984年间3次来京，每次均下榻于西郊的国务院一招。这时，我早已完成母校研究生的学业而留校任教。鉴定组中的徐邦达、启功二老都是我念本科和研究生时授课的老师，杨仁恺先生亦因共同服务于东北颇不生疏，所以我曾去一招看望各位前辈。大概第二次去见谢老时，他刚刚给某人画成一幅梅花，见我举首端详，便问“你有我的画吗?”答曰“没有”。他立即说，“再来我送你一张”。果然我再一次去求教时，谢老已准备好一张《竹石图》相赠。这件竹石图画得秀中带雄，蕴藉潇洒，字体则在老莲的秀劲中不乏张旭的遒放。款字一共写了两处，一处题“卸鞨抽条堕粉残，凌云见此碧琅玕。……”自署“壮暮翁”，另一处补写了赠我的上款，看来是从已完成的作品中挑拣出来的。我虽然很喜欢谢老的书画，但原来胡马越鸟，无缘恭求，识荆之后他已七十四高龄，白天鉴定字画又累，怎么好意思张口。没想到他主动相赠，而且绝无随便应酬之意，前辈的风范，着实令我感动。

更令人感动的是谢老学术为公的开扩胸襟。他在以首席书画鉴定家的身份主持全国书画鉴定之初，便确定了编辑出版《目录》与《图目》的方案，随着鉴定工作的展开，《目录》与《图目》也陆续刊布。中国古代的法书名画

是一宗亟待研究借鉴的宝贵遗产，但对研究者和借鉴者而言，要想胸有全局而非管中窥豹，就必须掌握一个详载每家每派存世作品的目录，知道这些作品的真伪若何，分藏何处。然而由于自古相传的习惯，博物馆行政领导往往以入藏和保管为目的，束之高阁，秘不示人，较少主动考虑供人研究。在谢老的推动下，鉴定同时编出的《中国古代书画目录》和《中国古代书画图目》，则打破了在学术资料上保守垄断的不良风气，挟改革开放的春风，首次向社会公布了各文博单位的书画收藏，既推动了文物保护，又为研究者和学习者乃至出版者获得系统而全面的信息提供了方便，体现了视学术为公器的原则。

在有限的接触中，我发现谢老始终把学术看成一个不断发展的过程，因此他不但鼓励年轻一辈继续开拓，而且乐于听取有利于开拓前进的建议。他不只一次地对我说："这次鉴定的目的之一，就是为美术史研究打好基础，全部工作完成后，便可以一家一派地深入研究和系统出版了。那时主要靠你们做了。"我为了按谢老的希望在日后承担起这一工作，在阅读第一册《目录》和《图录》后发现，两本书比日本铃木敬的《海外所在中国绘画目录》和《中国绘画总和图录》增加了科学性，剔除了已识别出的伪迹，不是像铃木敬的真赝不分统统收入。但遇有各家鉴定意见不一的时候，只是在入目时加以标志符号，并没有详注何人持何种意见。我于是找谢老说，"再出版《目录》和《图目》时，我希望把各位前辈意见不一又觉得可以

入目的作品注明各家的具体看法，这样不但体现了百家争鸣，又可以促进后学在多闻阙疑中做进一步的探讨，甚至可以据此考究各位前辈鉴定字画的路数异同。”对此，他颇表首肯。后来，在出版第二册《目录》与《图目》时，我的建议已被采纳。这种从谏如流的精神，同样给我留下了深刻的印象。

1985年5月至6月间，我获得了在海外与谢老朝夕相处的学习机会。当时，我应美籍华人学者李铸晋教授的邀请到美国堪萨斯大学美术史系访问研究，而谢老等四位中国博物馆界耆宿则应普林斯顿大学教授兼大都会艺术博物馆特别顾问方闻教授的邀请、出席在纽约举行的《文字与图像——中国诗书画国际讨论会》并于会前会后考察各艺术博物馆的中国书画，鉴别海外遗珍。在李铸晋教授的有力协调下，从谢老一行到堪萨斯市访问纳尔逊博物馆起，我便得以随行左右，聆听高见，并记录整理成由谢老题名的《访美所见书画录》。谢老一行在美国的鉴别书画活动及随后的加拿大之行，其实是国内书画鉴定活动向海外的延伸，具有在国际交流的形势下加强对海外遗珍求访研究的重要意义。

在伴随谢老一行访美的过程中，各位前辈都给我很大教益，谢老在书画鉴定方面给我的教益则有两个方面。次要方面是使我获得了一些具体的知识和经验，比如张大千绝不在自己作伪的书画上钤盖大风堂的收藏印，陈洪绶的书法稍有米芾的影响，日本裱虽用料柔韧但不在

覆背纸上打蜡研光故在反复卷舒中比中国裱伤画等等，都是此行从谢老口中增长的知识。而主要方面是结合实例理解了谢老的鉴定研究方法。他的方法是首先着眼于书画本身的流派，在大都会艺术博物馆国际学术讨论会上发表的论文《屈鼎夏山图之诗意及其艺术渊源》，就是从这一画派从属于燕文贵而确定作者为燕氏传人屈鼎的。不过，在首先把握流派风格的前提下，谢老也绝不忽视画本身以外的佐证。大都会艺术博物馆有一帧虚斋旧藏的团扇页，旧裱讹题"董源秋江垂钓"，但画风完全属于盛子昭的流派，大家正在细看，谢老便指着上方一枚白文印章说："看，是'叔章'二字，这个纨扇是盛子昭的侄子盛著画的。"此外，在运用流派知识于书画鉴定中谢老为了避免个性的混淆和中国同辈鉴定家一样都更重视笔性，而不是方闻先生强调的结构。

访美到达克利福兰期间，一天晚间谢老忽然和我谈起他与徐悲鸿先生的友谊，还谈起了悲鸿先生的为人。原来在30年代他们就认识了，40年代之初谢先生在敦煌之前已被徐先生聘为中大美术系的教授，对于谢先生的敦煌之行他更是非常支持，虽然到敦煌后谢先生恐耽误教学而写信辞职，徐悲鸿反而因爱才若渴而不愿批准。谢老对我说："你们徐院长待人接物谦虚而又自信。每到一个新地方，总是把当地名家奉为天下第一，自称天下第二。"1995年，在徐悲鸿先生诞辰百年之际，全国有两个隆重的纪念活动。一个在北京，是中国美协、中央美院和徐

悲鸿纪念馆在文化部全国文联支持下举办的。另一个在上海，是由谢稚柳先生任会长的徐悲鸿研究学会举办的，副会长郑重先生几次来电话代表谢老邀我参加，我虽因事未克前往，但从谢老的“一死一生乃见交情”中，感受到他对故人的深情。

也许因为谢老曾经受聘执教于中大美术系的缘故吧，后来他虽任职于上海文博部门，却一直未忘为人师表与嘉惠后学。一个听到的例子是关于支持黄涌泉研究陈老莲的。黄涌泉于1960年出版的《陈洪绶年谱》，是一部资料丰富、考证精详的著作，在五六十年代的美术史学术著作中，学术价值很高，一直为国内外所重视。80年代我携学生至浙江省博物馆拜访黄涌泉先生后，才从他口中知道《年谱》中许多资料都是谢老供给的。另一个例子是我亲身经历的，大约在1988年，我已担任美院美术史系的系主任，为了带学生去上海博物馆参观考察，需要安排学生住在收费颇低又离上海博物馆较近的旅舍。苦于上海人地两生，便决定一方面由打前站的师生去想办法，另一方面由我给谢老写信提出不情之请。打前站的老师不好意思打扰谢老，自行找到了全体师生的落脚处。我到上海后才得知谢老已然找人按我们的要求做了妥善安排，由于最终没有住进谢老安排的旅馆，我还受了谢老的批评，但这种批评仍然使我倍感温暖。后来，我每次去上海都去家看望谢老和陈健碧先生，有一次随便问路竟劳谢老让陈先生送出我好远。

如今，谢老去世已近两年，我在美国追随杖履和在他上海家问学的情景，仍历历如在目前，曾经写过一首来不及认真推敲的七律，现抄录在此文最后，以表示我对先生的缅怀与追思。

曾随杖履在天涯，又梦依稀到谢家。赏鉴自当推巨擘，渊源直溯到鸣沙。已传长史腾虬草，重现江南落墨花。图目桑榆留具眼，音容宛在夕阳斜。

1999 年 5 月 7 日

原载《谢稚柳纪念集》，上海公牛广告有限，1999.5.

登高自卑　行远自迩

——美术史学习心得点滴

“登高自卑，行远自迩”。这是句古人的名言，充满了辩证法。我很早就读过它，可是在专业学习上有点理解已经过了“不惑之年”。

（一）

去年，陪外国留学生登华山，为的是印证王履《华山图》。说来惭愧，我研究过以“知命之岁”冒险登华山绝顶的王履，却不曾见过华山，更缺乏这位外国朋友的求实精神，不远万里，来寻找中国先贤的足迹，印证王履的“法在华山”。我被震动了，不敢再懈怠了，贾足余勇，冒着雨雪，登上了南峰之巅。一路上，我联想到专业

进取，不禁豁然有悟。在专业领域，我似乎也断断续续地攀登了 20 多年，至今却仍在半山坡上疾走。我不敢停顿，不敢稍事休息，我知道，这样去努力，兴许有朝一日会抵达一个峰头，然而正像上华山一样，马上会有更高的险峰迎面而起。事实上，做学问和追求真理一样，永远也不可能到达顶点，必须永远去追求。也只有在一座座本以为是高峰的小山踩在脚下的时候，那更引人兴味的“山外青山”才会收入攀登者的眼帘，只站在山脚是难于梦见的。

在华山的险绝处，我发现了不少已经荒芜的小路，王履可能走过，今已无人问津。我又想，要攀登，就要找路。前人踏出的路，可走可不走，即使不走，也无妨略事思考。他为什么这样选择，怕也未始没有道理。也许他走了弯路，但不去总结他的教训，未必就轻而易举地找出捷径！认真研究前人治学之路，说不定会更快地站在前人的肩膀上呢！如果凭匹夫之勇，不择路径地爬上一个小土坡，马上低头俯瞰芸芸众生、沾沾自喜，当然也就看不到更宏伟的目标，还谈什么继续奋进呢？如果一味靠现代化工具，乘机凌霄，华山是踏在脚下了，然而“山从人面起”的豪情，曲径通幽的美趣，也就荡然无存。宏观毕竟代替不了微观。

我深深体会到，“登高而自卑”是有抱负的人们身体力行才有的感触，是勇于独创却永远尊重别人，懂得不应以成败论英雄的人们应有的品德。我鞭策自己这样去认

识，去努力，即便爬不上高峰，但也就问心无愧了。

(二)

去了半年多美国，在万里之外与海外同行切磋中国绘画，不免加深了“行远自迩”的感受。飞抵旧金山，便觉到了美国，其实这只是美国的西岸，它距离被称为艺术中心的纽约还遥远得很！去国之前，美国在我心目中是非常笼统而集中的，仿佛是一个点，可是亲历之后，才知道它是一个具体而丰富的面，走起路来，也依然是山一程、水一程的。我于是想，“秀才不出门，便知天下事”的古训大有可疑之处。当然不能说它全错，因为秀才毕竟有间接知识，他们会读万卷书。可是，光靠间接知识是不够的，对画家尤为不够，所以董其昌告诫习画者：“读万卷书，行万里路”。研究绘画者大约亦应如是！

应邀去美国之前，不能说以那里的艺术一无所知，但仅有的了解无不来自“耳食”，加上自己创造性的想象，难免发生误解。比如，常听说有的画家赴美展览，载誉而归，作品不胫而走，价格昂贵，为国争光。于是乎，醉心于民族艺术的我，几欲“漫卷诗书”，险些更增“夜郎自大”之感。又比如，有些朋友盛传美国风行抽象艺术，写实主义早已抛进历史的垃圾堆。据说，这种先进的抽象艺术预告着人类艺术的唯一未来，中国画亦舍此莫属。以前，我不敢轻易相信，亦不敢贸然怀疑，可是一旦出去了，用自

己的眼睛看了，用自己的脑子想了，才不禁哑然失笑，恍然大悟。原来，美国多数人还不了解中国绘画，更难发狂热爱，倾以重金，最高价值的中国画也比同样时代的西方名画价低百倍。可以想见，那些并未受宠若惊的载誉归来者，很可能是由于民族自尊心或个人自尊心而产生了可以理解的错觉。至于把抽象绘画看做美国今日人类未来的预言者，多数并未亲历其境，加以考察，或者以倾心抽象艺术者的是非为是非，或者源于个人的偏爱。反正在这远离议论对象的万里之外放言高论，对很少"朝陵一日回"的画家总归是令人神往的。

由于自己多年从事美术史工作，又局限于本国美术史，所以习惯于纵向比较，对于近年来兴起的横向比较，虽心向往之，却既不了了，也不擅长，面对因不擅横向比较或无条件横向比较而强做解人的"阮郎之泣"，殊难安慰。四十三年家国，六七个月异邦，反而迫使我必须横向比较。不比则已，一比之下，我才亲身体会到彼此艺术的短长，才知道学洋画皮毛者外国朋友并不首肯，也还不曾有人说中国画早已日暮途穷！才知道，横向比较也不宜隔岸观火，更不能超然国外。是的，我们的祖国刚刚振兴，我们的美术亟待发展，我们必须放开眼界，学习一切有用的先进的东西，然而，也许"独在异乡为异客"吧，我更感到对民族艺术发展的责任感。是啊！千里之行，始于足下，现代化的时空，使我们有可能走得更远些，眼界更开阔些，现代化的美术事业也要求我们放眼环球，极目

千里，任何固步自封都是要不得的，然而，我们可靠的立足点，恐怕不是从各国家各民族抽象出来的世界，而是这块生于斯长于斯的沃土！

在专业实践中，我不敢好高骛远，但又必须尽可能登高行远。谨以登高行远中的点滴心得奉献给“物华天宝，人杰地灵”的祖国同道。

原载《迎春花》1987.2.

从习画到治学

在众多的美术史论工作者中，我的路子最窄，几乎只研究中国画的历史与现状。别的画种也偶有论评，但少得微乎其微。究其原因，这与我自幼酷爱中国画关系极大，我学画的早年经历，竟左右了我成为学者后的治学道路。

从临摹到写生

还是上小学的时候，我就对中国画产生了浓厚的兴趣，不是有什么家学，但家里人也会一两笔。父亲和姑姑一高兴就以指蘸墨在玻璃窗上画墨竹，既像竹影，又省了窗帘，我感到很有趣，就依样涂抹。一次父亲拿出一本残破的《芥子园画传》给我看，说

是在小市上买到的。于是我就跑小市，买画谱，买了《芥子园》、《飞影阁》、《童之风》、还有珂罗版印刷的《项孔彰画册》和《王石谷画册》……，朝夕临仿，时而也去荣宝斋，对原作勾稿子，记颜色。这样，我就从临摹开始了学习中国画的第一步，走着古人学画的老路。

上初中以后，有了美术课，老师叫明方炎，听说他早年毕业于国立艺专，当时有 50 多岁了。他自己也画国画，但只教素描、色彩，每次上课都是写生，而且是室内写生。他让我们和物象保持一定距离，用双手比划一个长方形的取景框，不让我们把头歪来歪去。从此，我懂得了一点焦点透视和光影明暗的道理，开始对景作画了。由于自小临摹，养成了一种喜欢用线条不太看重光暗的习惯，受高年级同学王金钟（他当时是全校的美术组长，现为北京崇文区副区长）的影响，总企图把素描的观察方式和用线条描写结合起来，我曾用国画的形式完成了一张香山风景写生，名叫《翠微山之一角》，又和王金钟合作了一个长卷，描写积水潭一带风光，取名叫《新开辟的公园》，两张画随后被选入了北京市青年美展。第一次看到作品发表，那喜悦的心情是无法用笔墨形容的，从此我更爱国画了。

从画院到美院

上高中以后，功课越来越紧，画画的兴趣却有增无

减。在一次校庆展览中，我惊喜地发现：我们三中的老师里居然有那么多的画家，语文老师张瑾画山水，听说他是启功的学生；数学老师余宗泽也画山水，听说他是秦仲文的外甥，教务处的老师吴秉铎还画山水，画得有点像董其昌。我和同学们便抽空去求教，他们也热心指点。后来我知道，在一些老学校中都有这么一批不以画名的画家，是他们培养了青少年多方面的兴趣。我正在学画的兴头上，不幸噩运袭来，我被庸医诊断为骨结核，大夫的误诊迫使我必须休学，医嘱卧床静养，否则有瘫痪的危险。然而绘画救了我，老师们帮了我，教务处开信介绍我去报考每周一次的北京中国画院业余进修班，一考即中，从此，我不仅没有卧床，而且更全心全意地学起中国画来。入画院之后，我被分在人物组，还当了组长。老师都是名家，主要是吴光宇先生和马晋先生。潘洁兹先生也给我们上过课。当时画院的书记是崔子范先生，他主张既要向老师学习基本功，认真临画，又要深入生活，锻炼写实本领；既要学人物，也要学点山水、花鸟。因此，我们也有机会听吴镜汀、关松房、秦仲文、周怀民、王雪涛、汪慎生、娄师白各位先生讲课，看他们表演。吴镜汀先生还专门为我们做了一次对景写生，他画的画院后院的那棵树，如今我还保存着。然而，马晋老师最喜欢我，因为我给他看过我画的郎士宁一派的马，他认为我大可栽培，隔几天就来信邀我去他家，让我去看他画画，教给我种种技法，还教我写汉隶，刻图章，借给我他的作品，供我临摹，并且常

常送给我纸张、笔墨、留我吃饭。有一段我没怎么去，再见他时他便送我一把扇子，画的是兰花，题了两句诗："谁道洛中多逸客，不因书唤不曾来！"这位慈祥的老人，不仅传道授业，而且培养了我日后对美术史上中西交流问题的兴趣。吴光宇老师也蛮鼓励我，我画羲之爱鹅，他很满意，便挥笔补上石头，成为师生合作。他知道我在休学，酷爱读书，除了学画，便跑北图，又有意识教我创稿，让我帮他创作《淝水之战》查资料。我后来研究古代画的选材和艺术处理能够深入其中，追溯它的根源，那还是得自吴光宇老师的谆谆善诱！这一年的学习，使我在国画上真正入了门，发现了一般水墨写生与传统人物画的区别，比如后者人物衣纹一笔接一笔，充满韵律与节奏；那色彩，也绝非如实描写，它是高于现实的。我还发现，中国画的风格十分微妙，往往一种风格而兼有两种以上的美，雄苍中有秀媚，刚健中含婀娜。这对我于后来深入探讨中国画的奥秘，也受益非浅。学习结束后，我画了一张既讲求形体造型美又追求衣纹线描节奏变化的《骑兵舞》，还与王金钟合作了一张《扶老携幼》，参加了中国画研究会第三届展览。复学之后，正值高考，高三按文理分班，我进入文科班。既想报美院，也想考文科。那时，我授了传统思想的影响，以为学文才能载道，学美术只是技能。就去找张瑾老师商量，他建议我报考中央美术学院美术史美术理论系，以为学画的基础还用得上，又可搞学问，文史的爱好也会得到发展，于是我照办了，又是一考即中，从

此我由学画走向了治学。

从实践到理论

我读美术史美术理论系时候，正是60年代初叶，那时候的美术史美术理论工作还没有达到今天的水平，受时风的影响，在我们学生当中存在两种偏颇，一种人重论而轻史，所重视的理论又是一般的文艺理论，以为掌握了若干文艺理论的基本观点，就可以进行美术批评了，对于美术的特殊规律，对于中国画的特殊规律，很少在历史与逻辑的统一上去钻研探讨。第二种人重史而轻论，对美术史的重视角度又偏重于资料的积累，死知识的掌握，很少去思考美术发展的渊源流变，去探讨中国画特点的形成及其理论。系领导金维诺先生似乎早已预见到这种偏向，所以设置了绘画实践课程。中国画课由刘凌沧先生担任，刘先生工笔画造诣精深，对国画历史理论亦研究有素，所著《唐代人物画》在50年代已驰名画坛，而且不断有论文发表。他给我们上课与吴光宇先生不同，不仅讲自己这一派，而且讲各家各派，不仅教临摹，而且教写生；不仅讲画法，而且讲画理，在写生课上，他教我们运用蒋兆和先生的方法。在临摹课中，他精心选择了历代名品，指导我们摹习，先是宋代小品，接着是敦煌壁画、永乐宫壁画，后来又率领我们去京郊法海寺摹绘《帝释梵天图》，而后才让我们临摹他的作品。每临摹一些作品，他都详

细地讲述这些作品与画家的独特成就，并据以发挥、引导我们在画法与画理的联系中去理解中国画传统的形成与发展。每次他上课都带来一叠油印的讲义，发给大家，记得有《汉画的造型》、《中国画的笔墨》、《中国画的线描》等等。还有一次，他抱来了香港出版的《张大千画集》，结合作品仔细讲解张大千的《画说》。它的教学使我们获得了美术史与艺术概论课中学习不到的具体而微的新知识，最难忘的是刘先生对我的厚爱与期望。他开始见到我的课堂习作，便鼓励有加，在满分的基础上再给一个＋号，后来，我向他谈起曾学画于吴光宇先生的事，他说："怪不得你画得好，原来学过，今后可不能像一般同学那样要求你了，你应该有更大的进步。"从此以后，他果然要求我严格起来，只要成绩不十分突出，决不给满分，我当时对这种"因材施教"的道理还不甚了了，也不知先生对我寄望甚高。直到四年级，我才有了深刻的体会。一次他找我说，听说你专业课学得也挺好，画也突出，我想你毕业时应拿到两项成绩，即写好一篇毕业论文，又像国画系同学一样完成一张毕业创作。我去和金先生（美术史系主任）、叶先生（叶浅予先生当时任中国画系主任）说，让他们支持，让国画系也给你设个画案，我来指导你。尽管不久学校就开始了作为"文革"前奏的"四清"运动，这一打破常规的育人计划未能实现，但充分反映了老一辈重视理论研究的画家对年轻一代的殷切期望，给我留下了永生难忘的印象。

这个殷切的期望一直鞭策着我。走上工作岗位以后，我偶尔也作画，但主要是治学了。用同行的说法，我是搞理论研究的了。但，无论我在博物馆研究古代绘画，还是在地方美协从事理论批评，或者在高教从事中国美术史教学，每当我想起这一殷切期望，我就告诫自己千万别当脱离实际的空头理论家，千万别做从书本到书本的学者。如果说，我在理论与实际的结合上，在史与论、法与理的统一上为深化研究和拓展研究领域做了一些工作，那末归根结底，第一我是从画画起步的。第二更离不开老师的谆谆善诱，后者当是更重要的原因。

1992.3.

明清绘画特展序

本世纪以来，对中国美术史的研究渐成世界性的学问，成了作为人文科学的美术史学的一个重要分支。不仅拥有张彦远以来悠久传统的中国学者在西学东渐下致力着中国美术史研究的现代化，50 年代中叶更建成了隶属于中央美术学院的中国第一个美术史系，担负起本专业教学研究中心的任务；而且，欧美学者也把 18 世纪以来不断完善的西方美术史研究扩大到中国美术史领域，形成了若干大学美术史系中的研究重镇。中西学者不约而同的努力，彼此间日益扩大的交流，推动了中国美术史学科在世界范围的发展，促进了两三代学者的成长。

以现代观念研究中国美术史，当

然不应忽视对宋元以前中国美术史的探讨，实际上在50年代以前，中外学者已给予高度重视，几十年来取得了可观的成果。今后随着美术文物的出土，仍将是一个可以大有作为的领域。然而，明清绘画的研究同样是一个愈益引起重视的方面。早在40年前，西方独具慧眼的杜伯秋(J.P.Dubose)就已看到，把明清绘画视为没落时代衰落艺术的偏见，曾经阻碍了人们对明清美术的实事求是的了解。近二三十年来，随着中国美术史研究的广泛展开，中外学者日益清楚地认识到，由于作为明清绘画史研究资料的存世真迹和文献记载无比丰富，所以无论从全面而系统地认识中国美术的后期演进和根究中国古今转捩的特殊轨迹上，还是深入剖析独创风格的形成及其包含的特有文化意蕴与审美特质上，抑或是运用传统方法或尝试新的研究方法以开辟新的研究方向上，明清绘画的研究都有着不可替代的重要意义并显示了富于吸引力的无限可能性。

惟其如此，中外学者研究明清画家个案者日增，致力明清画派者日多，探究美术作品深层内涵及其所以然的内外部条件方面也在明清绘画范围内表现得更为充分。已经不断扩大的学术交流，更把明清绘画的研究推向愈益广泛深入的境地。虽然，中西学者对明清绘画的研究因治学传统与社会历史原因的不同，存在着方法与认识上的差异，然而，从研究对象为明清绘画，研究资料为作品与文献而言却并无二致。

改革开放以来，中外美术史界学术交流的频繁，中国国内各博物馆和民间收藏明清绘画的大量刊布，众多明清古籍的再度印行，书画收藏鉴定热潮的兴起，若干所美术学府已经或即将成立的美术史系，促成了年轻一代美术史学者对明清绘画研究的投入。从关注明清绘画研究并力图推动研究的深入而言，中国学者已与外国同行相应而互动。

进一步开展明清绘画的研究，自然首先要面对作品，要比前人更明辨地解决真伪混杂的作品断代与作者归属问题，但美术史的研究毕竟不同于文物鉴定，它既要在鉴定的基础上理清美术风格嬗变的来龙去脉和图像语言体系的因革变异，又要考究风格图像之变所体现的审美认识与文化观念的演进，进而在艺术的自律与他律的互动中洞察美术各门类及其与社会文化的内在联结，寻找艺术发展的根源动力。这一认识不但已为国内美术史学者所认同，也得到了关心美术史专业的中国美术家乃至高等学府领导的重视。

为了在新时期更好地发挥中国第一个美术史系教学研究中心的作用，提高研究水平，拓展研究思路，继承发扬既有的传统，吸收消化西方的有益经验，促进适应改革开放形势下美术史人才的成长，中央美术学院一方面支持在美术史系内开设书画鉴定专业，以现代思维总结古来书画鉴定经验并使之与西方的风格分析方法相结合，把历来的感性经验上升为理性认识，把零碎的知识贯穿

为学术系统，以培养新型的鉴定人才，满足社会的需要。

另一方面，中央美院提出了中外合作召开明清绘画讨论会的构想，以便在国际交流中深化中国美术史研究，探索新的研究方向，尝试新的研究方法，促进面向 21 世纪的美术史人才的成长。这一设想不仅得到了故宫博物院的大力支持，而且更得到了美国加州大学伯克利分校美术史系高居翰教授(Prof. James Cahill)和美国斯坦福大学美术史系文以诚教授(Prof. Richard Vinograd)的热烈响应，其后在多方面的经济支持下，中美四方联合举办的首次“明清绘画透析”中美学术讨论会最终定于 1994 年 12 月在北京召开。

为了配合这一学术讨论会，推动今后的明清绘画研究，合办者决定举办两个展览，同时出版图录，推出少为人知在主题、艺术表现或功能上具有研究价值的明清绘画作品。一个是由故宫博物院独立筹办的“明清绘画展览”，将系统展出明初至清末各时期各地区画派大小名家的重要作品，在较全面地反映明清绘画渊源流变的同时，突出富于特殊文化内涵的隐居图、园林图、交酬图、纪游图、行乐图、雅集图、风俗图和肖像画。另一个则是与“明清绘画展览”相为印证补充的“明清绘画特展”，由中央美术学院暨其附属中等学校出品，中央美术学院筹办。

中央美术学院收藏绘画，以明清为主，始于它的前身国立北平艺专，邓以蛰教授主持教务时期即有入藏，大多藏品是 50 年代以后陆续购入的，也接受了几次捐赠，历

任院长和前辈美术史学者都为扩大藏品付出过心力。目前的收藏虽然远远做不到各家备格，但大小名家或无款作品都具备一定的研究价值，或艺术上独特高妙，或风格图式与文化内含上别具代表性，足以闪现时代文化心理与审美趣尚，总共约 800 余件。中央美术学院附中的绘画收藏，起步于 50 年代，得益于前校长丁井文先生的寻访搜求，亦有一定数量，尤以"海派"诸家作品为精。上述藏品的大多数早已经过了书画鉴定专家的验定，少量作品在办展过程中又得到了徐邦达先生的确认。

特展作品选定于 1993 年夏季，在美方主持人的积极参予下进行。选者无意展现中央美院暨其附中收藏明清绘画的一切优秀作品，而是依照这次学术讨论会的宗旨，既选入有助于深化明清绘画研究的大小名家之作，也选入了少部分无款或改款却有利于拓展研究视野的作品；既照顾了明清两代不同时期不同地域的艺术风貌，也考虑了同一时期同一地域画家作品的不同个性及其蕴含的文化信息。

从观察时代风格的更替与地域风格的特色着眼，特展选有明前期浙派，明中期吴门派，明后期松江派和清初活动于安徽、金陵，清中期活动于扬州，清末活动于上海的一些大小名家之作。晚明苏州画坛出现的袁尚统、李士达、张宏之作，也以其引人注意的特点被适当展出。

从考察一种风格的历时延续和多种风格的共时并存致思，不仅选入了传为前期浙派画家戴进、吴伟的作品，

也选入了后期浙派画家张路、郑文林的作品，如张路的《桃园问津图》、《归樵图》和郑文林的《二仙图》、《女仙图》；还选入了清代中叶在杭州延续浙派画风的郑岱的作品《三星图》。不但选入了吴门派大家沈周立意与画法独特的《云水行窝图》；也选入了发展沈周风格的谢时臣之作《蓬莱访道图》；还选入了偶尔效法谢时臣风格的李士达作品《匡庐泉图》，在李士达作品中，它是别具一格的。不只选入清初擅画黄山的安徽名家梅清的《山水图》和《光明顶图》，也选入了其后八九十年黄山画僧一智继承新安派传统的《黄山峰顶图》和《古洞松风图》。特展虽然没有陈列清代中叶正统派的作品，但也不为画风狂放的扬州名家作品所局限。在选入黄慎的《水仙图》、《雪景山水图》以及同类风格的作品之外，特别选入了某些画风精整的扬州画家的作品，如顾符祯的《山深树密图》、王云的《人物图》、萧晨的《祝寿图》和袁江的出色作品《山水十二条屏》。其中二流名家对传统风格的继承、变异与开拓及其所以如此的文化情境，尚没有被更多学者充分研究过。

从深入研究个别名家的思想和艺术而言，特展选入了吴彬早期在北京所作的《洗象图》、八大山人晚年的《松鹤芝石图》、祁豸佳早期效法董其昌没骨山水的《仿张僧繇画法山水图》、蓝瑛渊源于米、高文人风调的《仿高房山山水图》、任熊完成于《大梅山馆诗意图(册)》之前的精心之作《瑶池祝寿图(屏)》、任伯年来沪之始为胡公寿所作肖像《横云山民行乞图》、他成熟期的肖像代表作《何以诚

肖像》以及钱慧安晚年的《墨笔画稿(册)》等。这些作品分别从风格形成、创作观念和社会功能方面为深入研究提供了有益的启示。

从选材立意所蕴含的人生旨趣与审美愿望而论,特展着重选取了三类作品。一是描写生活风俗并且时或用于满足城乡小民审美感情的画幅,如明人《岁朝图》、《渔家乐图》、传上官周《农乐图》、任薰的时装美人《紫薇仕女图》和任伯年《卖肉图》。二是描绘深入人心的民神和传奇故事以适应社会习俗的作品,如华嵒、郑岱和尚云臣的《三星图》,闵贞、管希宁、任薰的《钟馗图》,任伯年、任雨华、钱慧安的《风尘三侠图》和任伯年的《魁星图》等。三是用谐音吉语生发画意以表达纳福迎祥之意的作品,如钱应元的《喜报连升图》、清人无款《三多图》和丁观鹏的《五福呈祥图》等。这三类作品在明清绘画中大量存在,很值得深入考察。

特展还选入了因融合西法而不难窥见西画东渐之迹的作品和时下引起学者研究兴趣的女画家作品与妇女题材作品。前者如冷枚的《蕉荫读书图》、无款《人物图(圣母子?)》和无款《庆寿图》。后者如袁镜蓉《女仙图》和任霞《风尘三侠图》。它们为发展已有的研究成果提供了新的资料。

为了对特展中百余幅作品进行初步研究进而出版附有说明的图录,"明清绘画透析"国际学术讨论会的双方主持人决定,图录的说明由双方组织学者和研究生撰写。

尽管展出并印入图录的作品只是明清绘画的沧海一粟，但通过他们的努力，将在图说中进一步考定作品分析风格揭示特有的意义，推动研讨会和研讨会后明清绘画研究的深入展开。

原载《意趣与机杼——明清绘画透析国际学术讨论会特展图录》上海书画出版社，1994.

在交流合作中造就跨世纪学者

——在《明清绘画透析》中美学术研讨会开幕式上的发言

这次研讨中国明清绘画的会议与以往不同，它不是由一个国家的某一学术机构单独策划的，而是由中美两国四个学术重镇合作召开的。它适时地体现了国际学术交流正在向国际合作发展。

随着中国改革开放的推进，文化建设呼声的高涨，富有远见的美术家美术教育家也像美术史家一样关心美术史学的建设与发展。他们充分认识到，只有积极主动地开展国际的学术合作，才有可能在开放的形势下卓有成效的发展学术，造就人才，使中国学者与公众更切实地了解世界，也帮助外国同行和公众更深入地了

解中国。

开展中国美术史方面的交流合作，明清绘画具有非同寻常的意义和无可比拟的有利条件。首先，明清绘画远承前古，近启现代，又是晚近中西文化交流的开端。其次，明清绘画具有极为丰富的作品传世，又有浩如烟海的文献遗存，这就为学者们从不同角度运用不同方法进行研究提供了无限的可能性。惟其如此，六七十年代以来，对明清绘画的研究日益成为海内外中国美术史研究的热点之一，自 1977 年浙江与黄山画派国际讨论会在安徽召开以来，更成为中国中青年学者致力尤多的一个方面。

在以往明清绘画的研讨与交流中，中国学者发现，不仅中西治学传统有别，而且西方的研究也存在不同学派。只有不同治学传统和不同学派的专家学者本着追求真理、学术为公的精神，进行平等地实事求是的讨论、争论、切磋与辩难，才能有效地推动学术发展，使年轻一辈学人在“海阔凭鱼跃，天高任鸟飞”的境界中进行自主的选择和积极的融汇。因此，我完全赞同高居翰教授致词中“学术研究多元并举”的主张。

就中国境内的美术史研究现状而论，我想虽然这十几年取得了非凡的成绩，但是由于“文革”的流毒并未完全消亡，也由于传统单一思维模式的惯性相沿，还由于热心学习西方却满足于一知半解又急于事功者的仓促上阵，也时而存在脱离绘画实际的空泛之论，知其然而不知其所以然的就画论画，和无关美术史本质的文献编述。

为此，作为这次学术研讨会的中方主持人之一，我希望论文的发表、评论与讨论，能够不但有助于系统地认知明清绘画的风格的流变，而且也着意于把握特定风格背后的文化内涵；不仅重视无可替代的艺术个性，同时也不忽视个性中体现的某种共性；不但重视绘画之作为视觉艺术，而且也看到它之作为文化形态。以便在明清绘画艺术自律和他律的联结中，透析一种风格、一种理念、一种功能出现，流行直至消亡的根源与动力，对美术的发展做出超越前人的新的阐释。总之，我尤其希望中国学者在继承中国美术史悠久而深厚的传统基础上，大胆而审慎地吸取域外同行的新成果、新方法和新经验，扬长补短、融汇贯通，“不拘一格降人才”，实现中国本土中国美术史学的现代化。也恳切地期望海外同行给我们以坦率的批评，热忱的指教和帮助。在20世纪即将结束的最后几年中，海内外的中国美术史界都面临着“江山代有人才出，各领风骚数百年”的新老换代。老一辈有远见卓识的著名学者，据我所知如美国的高居翰教授、李铸晋教授，突然因故未能到会的方闻教授和何惠鉴先生。中国的王朝闻教授、金维诺教授，突然因夫人住院未能到会的王伯敏教授，都关心着年轻一代的成长，也都在为年轻学者更充分地发挥潜能而竭力地创造条件。他们这种面向未来，培植希望的高瞻远瞩，理所当然地得到了文化部领导、中央美术学院领导、卢丝基金会和其他有关方面的一致赞同与切实支持，既保证了这次研讨会的顺利召开，也降低了

与会者的平均年龄。诸位想必已经看到，这次讨论会的主席和执行主席以老中年学者为主，评论员以中青年学者为主，论文发表人中有大约半数的年轻学者。他们当中很可能会涌现21世纪国际中国美术史学界的学术领导人和学术中坚。虽然限于中国方面的条件，我们没有可能邀请更多的中青年学者到会共襄盛举，但已经推出的两本展览图录，将出版的包括讨论内容的讨论会论文集，寄托了我们让会外中青年学者共同分享成果的一片心愿。（略有删节）

原载《美术家通讯》1995.3

在交流中推进鉴定研究

在古代美术的演进中，美术自从进入流通领域变为特殊商品以来，它可以转化为货币的功能便吸引了牟利之徒的肆意作伪，鱼目混珠层出不穷，作伪方法，日新月异，造成了美术市场的真伪混杂和作伪者的盗名欺世。适应收藏家和观赏者判定真伪的需要，美术品鉴定和对鉴定的研究也便成为美术史家的要务之一。在中国，从9世纪写作的中国第一部美术史《历代名画记》开始，鉴定识别美术品的真伪已作为美术史撰述的一个重要方面。此后，关于鉴识的著作日多，至15世纪以后，鉴定书画、陶瓷、文玩的著述甚至发展成为中国美术史著作里的一大门类。研究美术史以鉴定为基础，更成了中国美术史

家治学的传统。

然而,传统的美术品鉴定,除去离不开相关的知识以外,主要是靠视觉经验,靠鉴定者厚积薄发的直觉洞察力,靠记忆真迹而辨识伪品。因此,擅长鉴定的专家,虽被称为"巨眼",却没有形成完整的理论和科学的方法,亦难免出现意见龃龉莫衷一是的困扰。彻底改变这种局面,是从20世纪开始的。进入20世纪的百年以来,东西方交流的频繁,世界文化市场的发展,美术品流通范围的拓广,收藏家的剧增,使作伪者自觉有机可乘,生产赝品不遗余力,作伪手段更加无所不用其极,给异国和本国的收藏家造成了更大的困惑,这种困惑进一步变成了赞助美术史家研究真伪的力量。已经成为国际性人文学科的美术史学,开始从仅仅关注文献传记的研究方法中挣脱出来,着眼于作品,并且把美术史看做新旧风格交替演进的历史,以风格演化的理论和风格分析的方法鉴别作品,确定美术品的时代归属地域归属和作者归属。后来,虽然又有一派美术史家致力于艺术与文化关系的阐释,力求说明风格产生变异的根源与动力,但迄今为止,风格分析的鉴定方法仍然是所有美术史家治学的基础。只是由于东西方文化学术发展的不平衡,把风格分析方法运用于东方实际并与传统的鉴定方法相结合,还是近40年来的事情。

在50年代以前,中国学者中许多人已从事着美术品的鉴定,但尚未形成这一美术史学中的分枝学科。鉴定

专家多依经验在博物馆内外鉴定具体作品，美术史家多在大学从事美术源流发展的研究和讲学。直至60年代初叶，才发生了学科领域划时代的变化，标致这一变化的事件便是中国第一个美术史系——中央美术学院美术史系邀请文物博物馆界的书画陶瓷专家来校讲授鉴定。随后以讲授内容为基础，由文博界专家整理成鉴定研究的著作出版。从此，初步形成了与国外大体同步的美术鉴定的理论与方法，并在其后的30余年中不断丰富完善。

几十年来，有四方面的条件推动了中国美术史包括中国美术鉴定学的发展。一是大量的美术文物在考古发掘中出土，为传世美术品的鉴定提供了有可信年代的依据。二是，博物馆事业在迅猛发展中对传世文物鉴定研究的重视，为老专家系统考察公私收藏并全面总结鉴定经验提供了史无前例的方便。三是掌握现代理论、科学方法与系统知识的高校美术史专家与博闻强记经验丰富的博物馆专家合作办学，使双方在校馆结合、教学相长中汇合成适于学科发展的动力。四是，对外交流的持续展开，使中国学者了解到早已流散出国的一系列重要作品，也促成他们有可能把传统的方法与国外的方法有机地结合起来。

近些年来，由于上述四方面条件的推动，中国美术鉴定学既在书画陶瓷领域深化，又在其他美术传世文物领域中拓展。市场经济促进下收藏家队伍的形成，更加速了这一趋势，并唤起了广大公众对鉴定的关注与兴趣。

为了完善学科、培养人才、普及知识，老一辈美术鉴定专家一方面温故知新，著书立说；一方面主持赝品展览，把研究心得结合实物献给公众。年轻一代学人则在高等学府师资与博物馆专家联合培养下，攻读鉴定专业的研究生。中年专家，无论工作于博物馆者，还是任教于大学者，则承担起承先启后贯通中西的使命，为丰富完善美术鉴定学并把它纳入美术学和美术史学实现学科理论方法与技能的现代化而努力。

中韩自古交流不断，艺术文化共树分条，美术赝品的生产与流传也有许多相近之处。为了加强交流，韩国美术研究所确定本辑《美术史论坛》为鉴定专辑，并嘱记正在主持校馆联合培养鉴定研究生工作的本人代为组稿。为此，特邀在中国第一大艺术博物馆——故宫博物院从事绘画、书法和陶瓷鉴定研究多年并在学校任教的几位中年专家各就所长撰写论文，本人一文亦同时发表。借此或可使韩国同行略知中国美术鉴定学发展的一斑。

原载(韩国)《美术史论坛》1996.4.

韩国新墨会水墨画展序

水墨画发源于中国，波及于东方，千百年来，东方水墨画家在表现本国风土人情和民族审美意识中，丰富发展了极单纯又极多彩的水墨画，使之成为了世界艺坛上的奇葩，焕发出不亚于西方艺术的灿烂光辉。

中韩两国自古毗邻，文化交流源远渊深。中国水墨画传入韩国后，逐渐演化成大韩民族特有的艺术，至朝鲜时代后期由于谦斋郑敾“真景山水”和檀园金弘道“风俗画图”的创造，更强化了韩国水墨画的独特风彩，卓尔不群，远近瞩目。但是，自甲午战争以来，先是日本侵略者肆意泯灭韩国美术传统，继之又因西学东渐，出现了西方现代艺术对传统的巨大冲击，致使水墨画的发展空间受到

挤压，造成了水墨画的进展迟延。可喜的是，近 10 余年来，随着东方的崛起，韩国水墨画界的有识之士，在继承传统与吸收新机的结合中承担起弘扬水墨画传统并使之走向世界的重任。

新墨会正是自觉肩负起上述使命的一个美术团体，大略由三代画家组成，第一代画家主要是弘益大学校的老师，理所当然地成为该会的组织者与指导者。第二、三代画家主要是曾经受教于弘益大学校的画家，都希望团结在母校师长的周围而继续深造。他们通过一年一度的画展而加强切磋，同时在开展对外交流中吸收新机。新墨会的画家，大多擅长山水画，在第一代画家的指引下，直承集中韩水墨山水画大成的张吾园艺术，上溯谦斋“真景山水”的民族传统，在深入韩国的自然风光中汲取创作源泉，以具象写实的造型或兼采抽象表现的手法，通过歌颂韩国人民的生存环境，展示了坚实、质朴，毫无造作的单纯秀丽之美和日益增多的现代情绪与东方文化精神的结合。

也许，只有 10 多年历史的新墨会的艺术，现在远不如源于西方现代艺术的其他韩国绘画那么势足力大，然而，它不但适应了艺术多元化发展的大势，而且已经显示了传统水墨画的伟大生命力。这次在中央美术学院的展出，将使善于囊括优秀民族传统并以具象写实为主的笔墨语言探索中国水墨画现代化的中国同行倍感亲切和鼓舞，也一定会在进一步的相互交流与彼此促进中，推动褒

有东方各国艺术风彩又富于西方智者向往的东方文化精神的水墨画，在即将到来的21世纪中发挥更加深入全球人心的作用。

《新墨·北京展》图录　1996.8. 北京

中国美术简史韩文版序

中国美术源远流长，发端于神州大地，流衍于东方各国，在世界文化史上占有重要地位。虽然其学术研究近代始为西方重视，而著书立说早已在本土开始。

中国学者治本国画史，起于唐代张彦远《历代名画记》。千年以来，著述不断，近世更引入西学方法，新著日增，改革开放之后，撰述与出版尤多。而遍观述作，溯其源流，大半导源于中央美术学院美术史系之讲义。

1957年，中国第一个美术史系创建于中央美术学院。历经近40载，筚路蓝缕，以启后学，三代师资，接踵步伍。既造就专门人才，亦为美术学子社会公众传布系统知识，俾了解中国美术渊源流变、升沉起伏，以

史为鉴，借古开今。60年代，已初具规模，至七八十年代，更蔚为学术重镇。

近10年来，美术昌盛逾于往昔，中国美术史研究渐向深广发展，美术院校相继增设美术史系，海外学子亦负笈来华深造。言学位已有攻读本科、硕士、博士之分；论著述且多个案、断代、分科之别，随研究之深入，成就之丰富，方法之更新，新编中国美术通史亦相继问世，但规模日趋宏大，卷帙亦趋浩繁，纵有益于繁荣学术，究竟不便于初学。

初学入门，重在基础，读物需浅出而深入，提纲而挈领，始便循序而渐进，由简明以进于精深。故亟需编着中国美术通史简编，以飨中等文化以上读者，亦可作为美术院校造型艺术本科与美术史专科之教材。

我受命充任中央美术学院美术史系主任之初，每与同行讨论，莫不赞同共襄此举。2年后，适逢高教出版社之计划亦不谋而合，于是几经商谈，纳入本系工作。由本人与中国美术史教研室主任李树声担任主编，确定编者，规划体例；再协同本系中年教授数人投入编写。编写者均值四五十岁，在本系执教多年，既谙熟通史，亦于断代史各有专攻，短期成书自可保证。

编书之始，正当八九年暑期，同仁不避炎暑，多次集会讨论。既评议当代诸中国美术通史得失，又议定本书编写方针、指导思想、基本结构、编写方法，详略原则与彼此分工。进而敲定体例，达成共识。全书共分六编，始于

史前，经于清末。虽按编者讲授之断代史分工，但一致着力于线索清楚，层次井然，资料翔实，取舍得当，持论公允，述风格流变而及于文化内涵，论美术兴废而系于政治经济，析流传名迹而重视考古新发现，吸收本系前辈与同行专家成果而参以己见。

其后则由编者同仁分头执笔，大略皆以本人课堂讲义为基础，以全书体例为规范，删繁就简，汰粗选精。第一、二编由汤池撰写，第三编由王泷撰写，第四编由薄松年撰写；第五编由薛永年撰写；第六编由李树声撰写。初稿完成后，由主编拼合统一，再次集会讨论，会后仍由执笔者修改，改毕由主编略作调整贯通遂告竣稿。全书编写历时三月，于1989年10月脱稿。虽成书仓促，难免舛误疏漏，而读者以为简明扼要，深入浅出，深表欢迎，故出版5年间已印行5次。

近年中韩建立邦交，文化往来日盛，此书亦传至汉城。去年，韩国美术研究所暨时空社遂有印行韩文版之议，并拟请朴恩和女士翻译。消息传来，我系同仁深感荣幸。思中韩两国，襟带毗邻，地域同属于东亚，文化共树而分条，学术渊源，可溯远古，交流互补，各助其成。况两国经济发展迅猛，文化悠久精深，共同弘扬光大，必可泽被全球。于是编者同仁重加校定，以奉献于韩国读者。在此谨向翻译者出版者致以谢忱，并希韩国同仁批评指正。

原载韩文版《中国美术简史》，韩国时空社，汉城，1998。

考察日本美术琐记

去年6月，我应日本国际交流美术史研究会会长岛田修二郎教授的邀请，出席了在京都举行的“说话美术国际讨论会”。会后又在京都、奈良、大阪与东京参观考察，虽只短短3周，却颇多感受。

规模小雄心大

这次国际美术史讨论会的出席者只有24人。不仅与会专家少，而且国外学者尤少。来自日本以外的学者，总计3人，一位Karen L. Brock教授来自美国，另两名便是我国敦煌研究院的史苇湘研究员与我了。虽说是国际性会议，但不追求高朋满座。论文也不多，一共13篇。日本

的11名学者并不发表论文，只是担任每天的司会，主持发言与讨论，居于引导会议向预期方向发展的地位。在我国，我参加的同类会议，往往中外著名学者一视同仁，都担任司会，也都要发表论文，并不因为是主人而自居评议者。在美国，类似会议担任每日主持人及评议人者往往是举世知名的专家，一般与会学者是无此殊荣的。日本这次会议的11名司会兼评议者，有些只在本国有知名度，但是，他们不仅不甘居人下，而且显然是在通过国际性会议来提高本国学者的国际学术地位。

从上述司会的人员安排，已经可以看到日本同行的雄心。雄心还表现在以下两个方面。首先，论题不限于日本美术史，而是东方美术史。日本到会的专家，既有擅长本国美术史的，也有擅长印度美术史的，还不乏兼长中国美术史者。他们提出的论文，不但有日本绘画史上的"说话画"(一种以通俗文学为题材的叙事绘画)，并且也有中国美术史上的人物画。于是，我不免忆及近年国内召集的同类会议，相比之下，觉得我们常常只讨论中国美术史上的名家与画派，日本同行则视野较为开阔。惟其如此，所以通过论文发表与讨论答疑，较深入地涉及了以下带有普遍意义的问题：一、故事文本与艺术表现的关系；二、在历史发展中，故事文本演变与艺术表现变异的关系；三、人物活动描写与环境风景衬托的关系；四、佛教艺术的民族化；五、具体描绘与抽象表现的关系。

其次，会议发表的论文大体围绕一个中心，主旨突

出。开会第一天，著名的日本美术史家秋山光和教授便按会议日程做了一个“基调报告”，题为《说话画中的说话原文及画面构成问题》，开门见山地点出了会议以“说话美术”命名的意图。以往，在各国美术史中，本无“说话美术”一说，但是几年前，秋山光和提出了这一概念，它不仅已为日本美术史学界公认，而且据说还推广到了西方。召开这样一次国际学术讨论会，除去一般意义的交流之外，其实也包括了进一步向全世界推广这一概念。开始史先生和我对此不甚了了，甚至因为日本同行不断邀请我们发表意见，还以为是虚怀若谷不耻下问，及至会议进行到末一天，由秋山代替岛田主席做总结发言，才意识到主人是希望中国学者认同亦即同意用“说话画”涵盖一切种类的人物故事画。对此，史先生执著而雄辩地进行了论争，旁证博引，言之凿凿，充分地阐明了不同于此的意见。虽争论许久，最后日本同行还是放弃了期望我们认同的初衷。

秋山先生最后诚恳地表示，本来想通过这次会议使中国同行接受“说话画”的概念，既然未获一致，说明自己需要反思，自应收回推广这一概念的想法。不仅如此，会后，他对我们2名中国学者更加热情。在依依惜别之际，既邀请合影留念，又与另一资深的日本美术史家联名向我2人馈赠纪念品。

珍爱文化传统

会议甫毕，我与史先生便驱车前往奈良参观考察。奈良是日本的千年古都，有许多闻名遐迩的佛寺伽蓝及丰富的美术遗存。由于政府把全城纳入了文物保护范围，故而绝无现代化的高楼大厦，一切维持旧观，环境素朴清幽，古风犹存。

在奈良及其附近，我们参观了6世纪直至17世纪的若干所佛刹丛林。计有法隆寺(6世纪)、兴福寺(7世纪末8世纪初)、唐招提寺(8世纪)、平等院(11世纪)、三十三间堂(12世纪)、万福寺(17世纪)等。在上述各宝刹中，法隆寺为时最早，是佛法自我国东传日本后由圣德太子主持兴建的，至今保存完好，是世界上最老的木构建筑遗存。在法隆寺的各殿堂内，陈放着许多极为精美的古代艺术品，金堂内的铜铸《释迦三尊像》与《药师如来像》是飞鸟时代佛教造像的代表作。其躯体的扁平，面相的微笑，均显现了中国北魏造像的影响。金堂内残存的壁画《阿弥陀净土》与"释迦净土"中的佛菩萨像，又明显接近我国初唐的风格。寺中最有名的被称为《玉厨虫子》的木造佛龛上，还完好地保存着用所谓"密陀僧"绘制的佛画，无论是"舍利供养"，是"施身闻偈"，还是"舍身饲虎"，其画法风格都会一望而知与敦煌壁画的渊源关系。

从参观考察中，我深深感到，日本民族不但极善于吸

收外来文化，而且尤擅于使之变为本民族文化的有机组成部分，至10世纪时，日本的佛教美术已形成了自具特色的民族风格。在奈良附近的宇治，我们参观了平等院的凤凰堂，堂内《九品来迎图》壁画犹是11世纪的遗迹，笔致优婉，设色华丽和谐，显示了日本民族绘画的新风。这铺壁画是除法隆寺金堂壁画以外最重要的日本壁画遗迹。

日本政府与日本人民，都非常重视文化艺术遗产。认真对待，精意保护。政府把古代美术品分为三个等级，一等称国宝，前述法隆寺造像、壁画与佛龛即定为国宝，二等称重要文化财，三等称重要美术品。各级美术遗产均在陈列展出中标明。其分级管理的措施，有类于我国的国家级重点文物保护单位与省级重点文物保护单位。所不同者有二：第一是他们落实到每一件作品，不仅仅确定单位。第二是不称重点文物而名之为"财"为"宝"。日本人民对于这些文化财宝，看来也不满足于保护，还十分重视用以教育后代。我们步入法隆寺西伽蓝院时，看到一队队穿着白衣蓝裙校服的小学生在老师带领下进行参观。听说，每年要组织若干次，这大约是在进行民族文化传统教育与爱国主义教育吧！

环宇兼收并蓄

在京都、奈良、东京等地，我们访问了许多家博物馆，

这些艺术博物馆(美术馆)的收藏陈列,固然以日本为主,但颇为重视东方艺术,西方艺术品虽然收藏不及欧美,可是大规模的展览十分可观。他们不但懂得用全人类的文化艺术创造来滋养本民族艺术,而且善于在联系对比中收集展出东西方各民族艺术珍品,以便显示本民族艺术在全世界的独特价值。

京都的藤井有邻馆,本系藤井氏私人收藏,至1926年扩展为对外开放的艺术博物馆。当时的藤井四世认为,中国文化高于日本,于是大量搜集中国古今艺术名品。并据《论语》中的"德不孤,必有邻"命名为邻馆,近代书画家王一亭在1935年书写的"德不孤"匾额,至今仍悬挂在馆中。但也藏有《暹罗佛画》、《印度释迦说法》及《埃及妇人半身像》等东西方艺术品。在有邻馆以及其他日本博物馆中,所藏我国的艺术品也一一定了等级。如有邻馆中十六国的《铜菩萨立像》、隋代的《金刚力士像》、宋许道宁的《秋山萧寺图》、金王庭筠的《幽竹枯槎图》,均列为重要文化财,至于泉屋博物馆中传宋阎次平的《秋野牧牛图》则被定为国宝。

有邻馆只是一个小馆,东京上野公园内的东京国立博物馆则规模巨大,全馆分为本馆(陈列本国美术文物)、东洋馆(陈列东方各国如中国、印度、巴基斯坦、柬埔寨、埃及、伊拉克、伊朗等国的雕塑、绘画与工艺)、表庆馆(陈列日本考古文物与民族文物)与法隆寺宝物馆(陈列该寺献纳之宝物)。从各馆的规划与陈列面积可以看出,日本

政府是要通过国立博物馆在东方文化发展的大背景中突出本国的艺术成就与悠久传统。

日本接受西方艺术始于19世纪后半叶，此后在日本艺坛便既有了日本派美术，又有了西洋派美术，不过各博物馆对西方艺术的收藏却比不上东方美术。为此，他们往往采取引进展览的方式。我在京都时，正是两个大型展览会展出，一个在京都国立博物馆，展出了美国波士顿博物馆所藏法国绘画精品，另一个在京都国立近代美术馆，展出17至19世纪法国绘画精华，作品来自法国各博物馆。这两个展览均以纪念法国大革命200周年的方式，为艺术家与观众思考传统与革新的关系提供了难得的条件，同时也便于了解近代日本西洋派美术的渊源。

饶有兴味的是，在我们参观后抵达三楼出口处时，因不知展览是否结束，便讯问工作人员："上边还有吗？"回答："请继续上四楼。"上得四楼一看，原来是当代日本美术展。很显然，日本办展者是把日本优秀美术品与西方历代名品等量齐观的，或者说，他们办外国美展同时也不曾忘记把本国美术置于"更上一层楼"的位置。

这种不菲薄本民族艺术甚至有意识地使之跻身于世界名作之列的意图，反映了民族的自信心与自豪感。它在海滨山野的"箱根雕刻之森"露天博物馆中，表现得最为突出。这一建成于1960年的博物馆，绝大部分是露天展示场，但亦有雕塑馆、绘画馆、毕卡索馆等。在室内室外，星罗棋布着各种雕塑，古典的、现代的、写实的、抽象

的、静止的、运动的，远至意大利文艺复兴时期米开朗基罗的《大卫》，近至亨利·摩尔的作品，但它与美国华盛顿广场中的雕塑园不同，日本雕塑家的作品跻身于世界雕塑名品之林，这是在美国看不到的。也是对我很有启示的。

原载《群言》1990.6 月号

从国际交流的角度看日本画的发展

中日两国，一衣带衣，文化往来，源远流长。作为东方文化的中心之一，中国的艺术文化曾是日本的母体，对日本绘画产生了深刻影响。然而，善于学习亦善于创造的日本画家，却创造了独特的民族风格。独树一帜的日本绘画，在世界格局发生变化之后，又率先学习西方，融西入东，自成一体，成了中国画家了解世界走向现代的桥梁，推动了中国画的变异。如今，两国美术家面临着东方国家在世纪之交的发展，共同思考着文化交流中的“东方与西方”和“传统与现代”问题。站在中国画家的立场，从国际交流的角度，回顾日本美术的

古今发展，深感日本画家既有认真学习其他民族文化的虚心，又善于结合本民族的风土人情创造民族的艺术。发展这种兼容性合自主性，对于创造21世纪的东方文明是十分有益的。下面即从中日绘画交流的历史，略陈管见。

中日的绘画交流，自古至今，大略可分为三个时期：一是古代，二是近代，三是当代。在三个时期中，中日两国文化艺术所处的位置不同，彼此的影响也就出现了主导方面的区别，然而日本画家的勇于吸收善于消化的特点，是中国画家所感佩的。

古代中日绘画的交流，开端甚早，一直持续到19世纪中叶。在这悠久的岁月中，因地理的隔绝，东方文化基本在未受西方影响的条件下自足发展。中国的文化和被中国重新阐释的印度文化，曾对日本发生了巨大的沾溉作用，引导并推动了日本绘画的发展。但是，日本画家并不满足于被动化接受，总是在引进一种中国绘画的风格之后便改造为饶于大和民族气质的流派。无论是“大和绘”之于“唐绘”，禅画之于法常，“狩野派”、“光琳派”乃至“园山四条派”之于“汉画”，“浮世绘”之于明清民间版画，还是“南画”之于明清水墨画，莫不如此。这种吸收中国艺术文化却最终置根于民族土壤的努力，使古代的日本绘画具有与中国绘画并不相同的特点：优美、纤细、和谐、感觉丰富、精神自由又富于装饰之美。

近代中日的绘画交流，始于19世纪后期。至30年

代为止。这一时期,东西基本隔绝的状况已成为历史,势足力大的西方列强挟船坚炮利之威,加剧了对东方各国的资本输入和文化扩张。学习西方文化,在变法维新或民主革命中实现现代化,也成了东方诸国的选择。日本"明治维新"早于中国的"戊戌变法"和"辛亥革命",引进西方的画法和观念也极主动,既派出留学生,也请来西方专家执教,因此比中国画坛更早地了解世界,导致了19世纪末和20世纪初的20余年中,中国画家纷纷留学日本。李叔同、高剑父、陈师曾、徐悲鸿、傅抱石、陈之佛、吕凤子,便是其中学而有成的佼佼者。板恒鹰穗的《现代美术史潮论》也由鲁迅翻译过来。由于世界格局的改变,以往中国绘画更多地影响了日本的情势已成历史,除去明治时富冈铁斋颇受中国文人水墨画陶融而表现了高洁的文人精神之外,日本画坛已更多地以其东西融合或传播西方艺术的特点影响中国画界了。

这一时期,日本画坛之吸引中国画家,引进西方画法固然是一个方面,但是更有意义的方面,是借助西方艺术自觉地 推动了传统日本画的现代化。当时的日本画坛,存在着"脱亚入欧"与"复兴传统"两大美术潮流的消长起伏。前者主要表现在油画的写实风上,看不出太多的民族特色。后者则反映在日本画的进步上。自从来日本执教的美国学者费诺罗萨(E.F.Fenollosa 1853—1908)和日本画家冈仓天心倡扬推动复兴传统的新日本画运动以来,面貌日新的日本画不断在与西化派的对立互补中发

展。无论狩野芳崖、桥本雅邦对狩野派的改革，还是横山大观、菱田春草以弱化传统线描来融合西画光色方法的朦胧体的创造，抑或是竹内栖凤以西法表现日本情趣对园山四条派的发展更新，都标志着日本画家在传统走向现代中立足现代又不照搬西方而丢失民族审美特色的睿智。不过这种新的面貌是以摈弃文人画为特点的，崇丹青、弃水墨，弱化线、强化色，在与中国画家陈师曾相交莫逆的大村西崖看来，则削弱了东方绘画不模拟自然而突显精神气韵为能事的长处。这一时期，日本绘画对中国的影响，除去直接绍述西方的油画以外，主要是日本画中融合东西一派的山水花鸟画，作风较写实，重视光色的表现。在人物画上，中国画家虽也融合中西，提倡写实，但以水墨为主，比较重视线条，立意也更关注社会。还有一种中国画，如陈师曾所心仪的吴昌硕的花鸟画和他所提携的齐白石的花鸟画，则立足于传统，借古以开今，改造丰富了旧有的文人水墨画，这是没有日本影响的，但在日本也有一定的观众。

当代的中日绘画交流，五六十年代已经开始。赤松俊子、丸木位里的《原爆图》，以其写实而兼表现的作风和真诚的人道主义精神，深受中国同行的喜爱，甚至启发了80年代中国美协副主席周思聪女士的《矿工图》的命意和艺术表现。不过，二战后五六十年代的日本画坛更广泛的对外文化交流，助长了反传统的西化倾向，西式艺术的与日俱新，也大体与欧美同步，先是反传统呼声的高涨，

抽象主义的流行。继之，达达主义应时而生，至60年代，则各种西方的现代后现代艺术几乎都在日本出现。但在70年代之后，又出现了回归纯绘画的趋向，并形成了日本画中广泛深入学习各国美术以强化民族风格与个人风格的大家。为中国同行熟知的三山——日展的东山魁夷、院展的平山郁夫，创作展的加山又造，更成为摆脱了"文革"模式的中国画家认真研究的对象。他们作品中充沛而宁静的东方精神，单纯而丰富的绘画语言，还有别具一格的独特艺术美，他们一次一次的中国寻根之行，都启发了中国画家的复兴传统与走向现代。东山单纯自然景物中寄托的深刻人生哲理及其静谧和谐的风格，平山在中国丝路与佛教题材上注入的寻源意识、和平渴望及其宏大的气魄，加山在古典装饰手法与现代多种手段的结合中表现和冷寂情调与现代感觉，都表明他们的绘画比之上个世纪之交的日本画已极大地提高了精神性，对于西方现代绘画和中国古典绘画的吸取也更加自由如意而少简单化袭用的痕迹，从而充溢着具有日本特点的东方精神，他们的作品受到中国同行的欣赏是理所当然的。需要特别指出的是，日本画对当代中国画的影响更普遍地表现在工笔重彩画领域。许多中国画家以新日本画产生以来弱化用线强化色彩和渲染情调的方式为借鉴，探求着中西融合以振兴传统并走向现代的道路，涌现出不少名家和佳作，开始受日本画影响较重，近年已洗发出民族神韵。不过中国画里的水墨写意一派，继吴昌硕、齐白

石、黄宾虹和潘天寿之后，仍主要以借古开今的方式向前发展，同样取得了向现代化迈进的新收获。或许由于上个世纪末费诺洛萨对日本画传统的称颂忽视了日本人的文人水墨画，因此在日本画坛上我们几十年来很少看到继承水墨画精神而赋予现代形式的大家。在这新的世纪之交，重新思考“传统与现代”、“东方与西方”之际，我们希望，日本同行朋友站在新的时代高度为弘扬东方精神也在这方面有所探索。

（本文与张立辰共同署名）原载《日本艺术的创造》，日本株式会社世界文艺社，1997.11.

《跨越世纪——西方现代艺术》序

打开国门，了解西方现代的艺术，几乎成了80年代以来多数美术家和艺术学徒的共同愿望。

长期以来，不仅建国以后得名的美术家对被称为腐朽没落现代派艺术不甚了了，而且就是美术史美术理论工作者又何尝去触及这个禁区？记得60年代，本书编者袁林与我同学于美术史系的时候，老师们讲授西方美术史一到后印象派便戛然而止。我们有幸获得点滴的有关现代派美术的知识，似乎主要靠着一次在如今壁画系画室中举行的图片展览。当然，日本出版的世界美术全集也多多少少使我们得到一些粗浅而并不理解的印象。

“文革”以后，随着深化美术界拨

乱反正成果的需要,《世界美术》等刊物开始把介绍西方现代主义美术作为了一项重要工作,较系统地发表有关译文,里德的《现代绘画简史》等名著逐渐由专家译出问世,我们的师辈学者中便开始有人专门研究西方现代派,梳理、阐释,由浅入深。邵大箴先生撰写的《现代派美术浅议》,由河北美术出版社出版后,很快销售一空,邀请他去讲学的单位更是前后踵接。这说明,不管是因为人们解放了思想,还是多年的禁锢造成的逆反心理,抑或是由于开放后国际文化交流的开展,都迫切使人们不能再安于无知,不能再满足于对西方现代艺术的简单否定的态度了。

'85 美术新潮的出现,原因非只一端,但西方现代美术思潮的涌入不能说不是原因之一。以西方现代美术为主要或基本参照系的新潮美术,在当代文化新潮中可称首当其冲,随之掀起的文化新潮又把西方现代的哲学、心理学、美学、文化人类学带进了美术理论。于是,近百年来西方美术及美术理论的各家各派都在中国大陆上出现了对应物。不能否认,新潮美术运动确实帮助广大公众打开了眼界,促成了美术界生动活泼的多样化局面的形成,客观上也为按中国艺术文化发展的需要促进美术观念的更新起到了应有的冲击作用。然而,由于新潮美术毕竟出现在中国特有的历史条件下,人们的取舍认识不可能离开制约自己的视野与心理需要,那些力图把以西方现代美术思潮作为推进社会变革的利器的人们更主要

的努力是“破旧”而非“立新”，有些创作者的借鉴难免粗糙或囫囵吞枣，有些理论家的“拿来”也未见得经过了充分的咀嚼消化而阐述得明白如话。在这种情况下，如果满足于追随时髦主义而不能脚踏实地地认真搞些研究，并把研究成果以通俗的形式深入浅出地介绍给青年美术家以及广大欣赏者，中国现代的美术创作与欣赏就很难更卓有成效地迅速发展，公众的鉴赏能力与审美素质的提高也便无所凭借。

本书的形成，源出于中国工人出版社牛志强先生的提议，我亦认为这一工作确实是极有意义的事情。主编此书的人选，我则向出版社推荐了袁林先生。袁林先生治西方美术史及美术理论与美学多年，敏学深思，功底扎实，行文严谨畅达，合当此任。袁林先生慨然接此任务后，广商友人，发凡起例。后来虽患眼疾，仍不废此事，终于在与一批中青年学者的合作下完成了此书的编写。不能不看到，由于西方现代艺术的发展日新月异，我们对西方的了解又存在着时间差与地域差，经过大量转译，再删繁就简地进行编写，及待成书出版之日，无论在涵盖的内容或者包蕴的认识上实际已落在了正在发展着的西方现代美术以及我们的最新认识的后面。在我国西方美术史研究尚未与西方学者同步，出版周期又不尽如人意的情况下，这也是不足为奇的。然而，我相信，此书至少以最节简的篇幅梳理了近年我们对西方现代美术的知识，并反映了认识上比之文革前的变化。在对西方现代美术缺

少通俗读物的今天，它是值得快读的。

学习与了解西方现代美术文化，对于发展我国美术文化而言，只是一个参照系，无论对于青年画家还是对于广大欣赏者，要创作无愧于新时期的本土的社会主义现代艺术或理解古今中外的艺术，都更需要继承发扬中国优秀艺术文化传统。只有当着真正以科学的方法学贯中西融汇古今时，我想那才有可能真正懂得艺术，才能把别人消化了的变成别人营养的知识转化成自己知识体系中的有机组成部分，这是我和编者对读者的点滴希望。

原载《跨越世纪——西方现代派艺术》，工人出版社，1997。

书画鉴定与书画作伪

西方学者帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)在《视觉艺术的含义》中说:“鉴定家是简约的美术史家,美术史家是多嘴的鉴定家。”这一说法虽不全对,但确有一定道理。书画鉴定以传世书画为对象,以判定作品的时代归属和真伪优劣为目的。美术史研究则需以真迹为依据,着眼于风格的发展变化,根究美术发展的来龙去脉,进而在美术与社会的关联中探讨其演变的根源与动力。因此,书画鉴定既是美术史研究的基础,又因对风格辨析的见微知著深化了美术史研究。

一、市场流通与书画作伪

中国书画作品，自晋、唐时期(265—907)开始，便脱离了完全辅政而行的从属地位，具备了独立的审美效应。与此同时，书画也便成为收藏玩赏的对象，引起书商画估的关注而进入流通领域。其中的名家书法被视为典范之作，称为“法书”，名家绘画则被称为名画。法书名画在流通中显示出引人瞩目的经济价值，导致了射利之徒苦心孤诣的作伪行径，而艺术质量欠佳的名家之作因社会需要增长，也得以畅行无阻。

已知书法作伪早在晋宋间(317—479)已经出现。因东晋王羲之(303—361?)书法名满天下，爱好者悬金招买，不计贵贱，于是作伪者刻意临摹，又“以茅屋漏汁染变纸色，加以劳辱，使类久书”，造成“真伪杂糅，莫之能别”[①]的效果。名画作伪至迟也出现于初唐。武则天皇后执政期间(684—704)，宠幸张易之、张昌宗兄弟，前者借机以售其奸，“奏召天下画工，修内库书画”，使工人各推所长，锐意摹写，仍旧装昔，一毫不差，以伪作归还皇家内库，“真者多归易之”。[②]这是以作伪而巧取皇家名画收藏的例证。其后，五代后梁收藏家兼画家刘彦齐，亦用张易之方法，扩大个人收藏。史载刘氏“借贵人家图画，咸赂掌画人私出之，手自传摹，其间用旧裱轴装治，还伪而存真者有之矣。”[③]

宋、元(960—1368)以来,随着公私收藏的兴盛,法书名画价值日增。唐初著名书法家虞世南(558—638)书写的《孔子庙堂碑》立后不久即毁,拓本流传至北宋已颇稀少,所以黄庭坚(1045—1105)有诗曰:"孔庙虞书贞观刻,千两黄金那购得"。拓本均如此贵重,遑论墨迹原作!是以北宋末叶,有人收得虞世南《与圆机书》墨迹一纸,为获高价,乃"剪开字字卖之。至'矾卿'二字,得麻一斗;'鹤口'二字,得铜砚一枚;'房村'二字,得芋千头。"④记载上述情事的北宋米芾(1051—1107)还指出,以摹临本添伪款或以旧裱配摹本充真者,所在多有。他说,"虞世南《头眩》、《药方》双钩摹本,在鲍思传家,后为俗人添入'羲之'两字,传入《晋州法帖》以为右军书,聋聩可笑"。又说,"余临大令(王献之)法帖一卷,在常州士人家,不知何人取作废帖装背,以与沈括",及至他在沈括处见到指出"此芾书与",沈括不仅执假为真,而且十分生气,"勃然曰,某家收藏久矣,岂是君书?"⑤至于绘画,北宋时已经往往以无名画家作品充名家画,米芾指出:"多不胜数,故谚云'牛即戴嵩,马即韩干,鹤即杜荀,象即章得'也。"⑥

及至明、清两代(1368—1911),因市场对古今书画需求量日增,而古代书画历经水火刀兵所存日减,当代名家书画供不应求,所以作伪现象亦日新月异,其速度之快,手段之多,令人瞠目结舌。明代院体浙派绘画渊源于宋人,风格颇为近似,作伪者为谋高价,竟改换名款造假欺人。明末清初收藏家顾复指出:"近来三人(林良、吕纪和

戴进)之笔寥寥,说者谓洗去名款,竟作宋人款者,强半三人笔也。"⑦

吴门派开派画家沈周(1427—1509),名动朝野,乞画者多不可数,造假者趋之若鹜,殊难鉴别。对此,同时代的祝允明(1460—1526)指出:"沈先生周,当世之望。乞画者……或一乞累数纸,殊可厌恶,而先生处之泰然。其后赝幅益多,片缣朝出,午已见副本。有不出十日到处有之,凡十余本者。"⑧以致有购得沈周画者,便去请他的弟子文徵明(1470—1559)鉴定,北京故宫博物院所藏文徵明一通书信即是对沈周一画的鉴定结果,信中称:"所示石翁(沈周)青绿画,虽工致而无士气,恐是近日画师所为,非真迹也。"

至于文徵明(1479—1559),他作为吴门派的领袖和宗师,因求画者前后踵接,应酬不暇,每令学生代画自行签名。了解到这一情况的人,更有索性求其弟子朱朗作伪者。明末清初的美术史家姜绍书记载:"朱朗,字子朗,文徵仲入室弟子。徵仲应酬之作,间出子朗之手。金陵一人,客寓苏州,遣童子送礼于朗,求作徵仲赝本。童子误入徵仲室中,致主人求画之意。徵仲笑而受之曰:'我画真衡山(按即文徵明号),聊当假子朗,可乎?'一时传为笑柄。"⑨

明代后期以来,收藏之风大盛,竞事书画收藏者,除去文人仕宦者之外,又有了雄于财力的商人。此时,日渐兴起的商人,为了改变"士农工商"中"四民之末"的社会

地位，极力附庸风雅，购藏书画，从而刺激了书画作伪的兴盛和作伪手段的新异。明末张泰阶为了推销伪作，竟至不惜工本，编成《宝绘录》一书，认真著录全部伪作借以愚弄购画者。请吴修指出："崇祯时(1628—1644)有云间张泰阶者，集所造晋唐以来伪画二百许，刻为《宝绘录》廿卷，自六朝至元明，无朝不备。宋以前诸图，皆赵松雪、俞紫芝、邓善之、柯丹丘、黄大痴、吴仲圭、王叔明、袁海叟十数题识，终于文衡山，不杂他人。……数十年间，余见数十种，其诗跋乃一人所写，用松江黄粉签纸居多。"[10]

在张泰阶挖空心思推销伪品的同时，商业发达的苏州、扬州等地，作伪已经形成一种职业。请钱泳(1759—1844)称述："国初苏州专诸巷，有钦姓者，父子兄弟，俱善作伪画。近来所传之宋元人如宋徽宗、周文矩、李公麟、郭忠恕、董源、李成、郭熙、徐崇嗣……诸家，小条短幅，巨册长卷，大半皆出其手，世谓之钦家款。……就余所见，若沈氏双生子，老宏、老启、吴廷立、郑老会之流，有真迹一经其眼，数日后必有一幅。字则双钩廓填，画则摹仿酷肖，虽专门书画者，一时难能。以此获巨利，而愚弄人。"[11]

为获取更大利润，苏州的作伪者在寻觅旧材料、雇佣高手分别摹制画幅与款印和反复做旧上挖空心思，甚至为了取信于人，以押有名家藏印的旧裱续装配假画，以致使著名收藏鉴赏家毕泷等人也被骗过，真迹反无人过问。发生在清中期的《春云晓霭图》一图三本事件，堪为突出例证。据吴修(1764—1827)记述："高房山《春云晓霭图》

立轴,《销夏录》所载,乾隆间,苏州王月轩以四百金得于平湖高氏。有裱工张姓者,以白金五百两买侧理纸半张,裁而为二;以十金嘱翟云屏临成二幅,又以十金嘱郑雪桥摹其款印。用清水浸透,实贴于漆几上,俟其干,再浸,再贴,日以二三十次,凡三月而止,复以白芨煎水蒙于画上,滋其光润。余亲睹之,墨痕已入肌里,笔意宛似,惟沈静之气少逊,神韵未能化洽耳。先装一幅,用原画绫边,上有烟客江村图记,复取江村题签嵌装于内。毕涧飞适卧疴不出房,一见叹赏,以八百金购之。及病起谛视,虽知之,无及矣。又装第二幅,携至江西,为陈中丞所得,用价五百金。今其真本仍在吴门,无过而问之者。"[12]

兹后,书画作伪愈演愈烈,以致清代书画鉴赏家陆时化(1714—1779?)写了一篇《书画作伪日奇论》痛加揭露。虽然如此,书画作伪仍有增无已。进入 20 世纪后,随着中外文化交流的增进,来华购求名迹者的踊跃,不但画家个人作伪者层出不穷,而且出现了一些作伪集团,上海谭敬集团是最为昭著者,所做故宫旧藏宋元人名迹,几乎真假难辨,至今仍为欧美博物馆收藏。作伪者既以炫耀乱真的本领或谋利为目的,当然把作伪的对象定在名家名作上面。张大千(1899—1983)以伪作古画著名[13],但由于他的盛名,也招来了众多的伪作。齐白石(1863—1957)变法成名后,同样导致了赝品的充斥市场,为此他自刻印章"吾画遍行天下伪作居多"盖在真迹上,提醒收藏鉴赏家的注意。

因此,在大量的公私收藏与市场流通中真伪混杂的情况下,识真而辨伪,明优和汰劣,不仅是美术史家的基础工作,也为广大公私收藏鉴赏家所急需。

二、书画作伪手段种种

书画鉴定是在与书画作伪的斗争中发展的,自唐宋以来已积累了丰富的经验。经验的一个方面是确切地认识真迹,另一个方面是了解作伪的种种伎俩,剖析作伪的规律性。后者早已成为历来美术史家和收藏鉴赏家提高水平的一种有效途径。作伪的手段虽多,而且往往综合使用各种手段,但若加分析,就书画本身而言,大体不外摹、临、仿、造四种。

所谓摹,又称勾摹,本来是初学书画者学习传统的基本训练方法之一。方法是把纸绢覆盖在真迹上,对光依样勾摹。书法双钩其点画外廓,再填墨其中,亦称"双钩廓填"。因勾摹原迹时必须借助光线的映照,所以又称"向拓"。绘画则勾摹其描绘物象的笔法线条,而后对照原画着色。在现代印刷出现之前,这种方法还曾是复制原作有益传播的重要方式。王羲之的书法名迹《兰亭序》被唐太宗(627—647 在位)葬入昭陵,流传下来的几种墨迹,都是唐代书法家或皇家拓书人的摹本。传为顾恺之的《洛神赋图》卷,流传至今的也有北京故宫博物院、辽宁省博物馆和美国弗利尔博物馆分藏的宋人摹本。当时摹

拓书画的目的，主要是手工复制以广流传，并非作伪，后来渐渐成了作伪者的一种手段。勾摹作伪一般用于描写精细的工笔画和墨色笔法变化规范的楷、行书。特点是不失形似位置，似乎准确无误，但往往会留意局部而失掉原作贯穿整体的精神，行笔落墨的刻意求真，反而造成了拘谨而少变化。美国纳尔逊——艾金斯艺术博物馆所藏北宋郭忠恕《雪霁江行图》卷，即是原作的明摹本，原作今藏台北故宫博物院。美国弗利尔艺术博物馆所藏元朱德润(1294—1365)《秀野轩图》卷，则是现代谭敬集团摹本，真迹今藏北京故宫博物院。日本私人所藏明沈周(1429—1509)《观物之生蔬果》册，亦是近代人摹本，真迹之两帧今藏北京故宫博物院。上述摹本虽刻意求工，但对比原作仍可看出两个问题：一是较为拘谨二是或多或少地渗入了摹者的时代风尚。双钩填墨的书法复制品，如欧阳询(557—641)《张翰帖》，因无交笔处的笔墨重叠，对着阳光一照，其非原迹，便立见分晓。

所谓临，即是对临，也就是对照原作写画。它本来也是学习书画领会前人艺术并适当融入本人艺术个性的方法，尤适用于笔法墨色多变的山水花鸟以及行草书的学习领悟。对临书画一般不像照摹那样受拘束，易生动有神，但总会在形似上有失。北京故宫博物院所藏晋王献之《中秋帖》墨迹，其实就是宋米芾的临本，与米芾所临王羲之《大道帖》风格完全一样，比照《宝晋斋法帖》中《中秋帖》的原作刻本，临本也就不揭自明。清代画史记载，王

时敏(1592—1680)“尝择古迹之法备气至者二十四幅,为缩本,装成巨册,载在行笥,出入与俱,以时楷模”。[19]此缩临本被王时敏题为《小中现大》册,今藏于上海博物馆。上述例证并非以作伪为目的,而是作为学习的手段,或以备学习的参考。但确实也有以对临手段作伪者,纽约私人所藏宋梁楷《睡猿图》轴,即是张大千据日本某博物馆所藏传宋牧溪的《睡猿图》所临。以对临的形式作伪,一般不再受原作的严格制约,有经验者易于达到生动自然。但也会出现两个问题:一是绘画的形象与位置不可能太忠实原作,书法也不会像摹本那么接近确准;二是在笔法运转上常常会杂入临写者本人的精神个性与习惯。上述米芾临王献之《中秋帖》,便一笔到底,字字连带,反映出米氏纵逸不为法拘的特点。至于缺乏经验者,则看一笔,临一笔,不免造成全局的散漫失神,在容易渗化的生宣纸上临字临画,尤易看出用笔中疑的破绽,如果鉴赏者熟悉原作真迹的风貌,并不难于分辨。

所谓仿,即是仿效某书画家艺术风格之作。因为仿的是精神体貌,自然无须以某件真迹为蓝本。仿作原来也是学习书画的一种方法,不过层次较高,当学习者掌握了勾摹和对临的本领之后,便可脱离原作,按记忆中对某家风格的印象仿其大略。因为仿本无原作在前参照,所以仿者对该家风格的把握必须早已烂熟于胸中,这样出之笔下便极少有刻意求工以致矫揉造作的痕迹,甚至也不大出现笔墨凝滞的现象。不十分透彻了解这一家风格

精微之处的观者，每每受骗上当。清代气扬州八怪中郑板桥(1693—1765)的门下木匠谭子猷就经常仿作郑氏的墨竹，冒充真迹获利，然而笔力软弱，点苔亦板，细心鉴别，仍可区分。近代齐白石款为梅兰芳(1894—1961)所绘《花鸟草虫》册，即仿齐白石早年之作，字体尤接近彼时风格，但作伪者忽略了已结识戏曲艺术家梅兰芳的1924年齐白石正进行着“衰年变法”，其画法开始接受吴昌硕(1844—1927)的影响，因而对照同年真迹，伪作便原形毕露。伪作极易混入作伪者的主观因素，或造型观念已变，或笔性根本不同，它只能是原风格的阐释。耶鲁大学艺术博物馆所藏清髡残(1612—1673)《黄峰千仞图》轴，乍看之下，颇似髡残真迹，但点景人物造型用笔与题诗笔法都秀而不拙，流露出张大千仿作的蛛丝马迹，故已被美国学者判定为张大千的伪作。

所谓造，就是无根据地作伪，既不依照某家真迹，也不根据某家风格，而是无中生有，向壁虚造。陆时化曾揭露这种行径，他说：“今则不用旧本临摹，不假十分著名之人，而涉冷落，一以杜撰出之，反有自然之致，且无从以真迹刊本校对。”[15]作伪者利用收藏爱好者重视名人字画的心理，专造一些大名人的书画，或者造一些虽有历史记载但已无作品流传者的书画。如果光看书画，虽难免露出行家习气，但绝无临本摹本的过于经意以致呆板；如果查对文献，则确有记载，倘若想找件真迹比勘，则无从下手；作伪者靠的是死无对证，以售其奸。明清以来的地区性

作伪，方法在仿造之间，也被称为造，如“苏州片”大都仿造宋明名家的工笔青绿山水，“广东造”每臆造宋代佛画，“湖南造”常以绫本作明清名家或冷名头书画，“后门造”则仿造清宫外籍画家郎士宁（Giuseppe Gastinglione，1688—1766）及御用中国画家的“臣字款”作品。

除去上述四种作伪的基本方法外，还有其他种种手段，如只临摹真迹的某一部分，拼凑所临摹不同真迹的部分之一，把画在夹宣纸上的书画揭成两层各派其用等等。更常见的伪画赝字往往使用综合手段，以真真假假、真伪混杂的方式迷惑观者。或把无款作品添上名家签字，如北京故宫博物院藏唐代卢楞伽款《六尊者像》册，各页所书“卢楞伽进”四字即是后人所添伪款。该册所绘降龙、伏虎罗汉至宋代始有，是不会出现于唐代画家笔下的。近见于某拍卖公司展览的丁非厂（1889—1959）《蜻蜓月季图》轴，作风不类于氏，仔细考察，始见“非厂于照”四字周围有挖纸痕迹，改款即写在补上的纸内。台北故宫博物院藏明武宗（1506—1521 在位）《哈叭惊蝉图》轴，虽有“正德年制”四字及“广运之宝”一玺，但并非武宗所作，而是名不见经传的李璈所绘。李璈的款字即在画左下树根上，可是已被作伪者洗涤涂抹得不甚清楚了，但前些年已被台湾学者指出。另有把一幅真迹割为两段，如清安岐（1683—?）旧藏元李衎（1245—1320）《四清图》卷，画竹梧兰石“四清”，本幅有作者长题，后纸有周天球（1541—1595）跋。不知何时被作伪者一分为二，前段尾部添“仲

宾为玄卿作”六字伪款为一卷，今藏美国纳尔逊——艾金斯艺术博物馆。后段并作者自题周天球跋为另一卷，今藏北京故宫博物院。还有割裂手卷的本幅与尾纸，以真画配假跋，用真跋配假画。如此等等，不一而足。真可谓机关算尽，无所不用其极。

还有几种情况，从作者一方而言，并非特意作伪，但实际上起到了与作伪无异的效果。一者是代笔，即书画家身为名累，苦于应酬，授意学生或友人代写代画，绘画由本人署款押印，书法则署款亦由代笔者所写，惟押本人印鉴。前文已述文徵明代笔人之一为朱朗，而代笔人最多莫过董其昌（1555—1636），为他代笔绘画最知名者为赵左与珂雪和尚（李肇亨），故清宋荦（1634—1713）称：“隐君赵左僧珂雪，每替容台应接忙。泾渭淄渑终有别，漫因题字概收藏。”[16]其他，如王原祁（1642—1715）“凡求者，嘱宾客及弟子代笔而自题其名，大率十之七八”[17]，金农（1687—1764）画多令弟子罗聘（1733—1799）、项均代笔。这在声望甚高的书画家中，亦可谓所在多有。另一者是误定，即收藏题识人，或因眼界所限，或为抬高作品价值，从而把后代小名家作品定成前代大名家作品。米芾曾说：“大抵画，今时人眼生者，即以古人向上名差配。”[18]美国大都会艺术博物馆藏纨扇页一帧，原为庞元济（1864—1949）物，所画山水近于元代盛懋，题为“董源秋江垂钓图”，但画上明明押有“叔章”一印。考“叔章”为盛著，字叔章，嘉兴魏塘人。“其叔懋以画名家，著画山水高

浩秀润，能得其法。”[19]因此，该纨扇山水画之作者应为明初盛著。原收藏家题为董源（？—962），实属误定。台北故宫博物院所有清宫旧藏界画《岳阳楼图》，题为五代李昇画，但比较北京故宫博物院所藏元夏永《岳阳楼图》，可知其作者亦应为夏永，清宫收藏者定名有误。

三、书画鉴定的理论与方法

一般而言，伪作中有不少是劣品，但真迹也不见得都是上乘之作。许多著名艺术家悔其少作，就因为那些早年的作品还不成熟，还表现不出他天才的创造能力和独特的艺术个性。另些名高位尊的书画家，进入老年之后，或精力衰减，或疲于应酬，作品的艺术质量也会明显低落。扬州八怪之一的李鱓（1686—1762），画名极高，作品亦多。他的同窗好友郑板桥就指出，李鱓的作品既有赝品，也不无衰笔。大约在其30岁以内所作者，虽有变化，但多精妙，而60岁以外之作则“散漫颓唐、无复筋骨”。因此郑板桥主张，“世之爱复堂者，存其少作，壮年之作，而焚其衰笔赝笔，则复堂之真精神真面目千古常新矣。”[20]其他古今名家书画即使作于创作的旺盛期，也常常因创作时的精神状态和技能发挥情况的不同，出现高下不一的差别。

正因为伪作与劣品是美术史长河中的客观存在，极易给收藏家和爱好者造成迷误，所以为了恢复书画在历

史中的本来面目把握其实质，必须进行鉴定。鉴定又称鉴赏，所谓鉴就是识别有款作品的真伪，去伪存真，恢复赝品乃至代笔的本来面目，同时判定无款作品的时代与作者，亦即所谓“辨真伪”、“断时代”、“明是非”。所谓赏，则是赏析优劣，分别高下，特别是对已确定为真迹的作品定其精粗，确定其应有的位置，亦即所谓“别优劣”。然而，从事鉴定者，每每或重真伪，或重优劣，各持一端，失于片面。其实，明代著名书画鉴赏家张丑(1577—1643)早就指出：“鉴赏二义，本自不同。赏以定其高下，鉴以定其真伪，有分属也。”他又说：“当局者苟能于真笔中力排草率，独取神奇，此为真赏者也。”[21]

为了通过书画鉴定实现上述预期目的，势必要讲求鉴定方法。鉴定方法虽有多种，但最根本的方法是系统的比较的方法。一部美术史表明，真假优劣是相比较而存在的，真与伪又是相斗争而发展的。因此，要辨伪必识真，要明劣必先识优。以伪比真，以劣比优，真优自现。然而在没有建立系统而辩证的比较理论和方法之前，许多鉴定专家的比较往往失于表面和片面。这是因为，任何中国传世书画，无论是卷、是轴、是册、是屏、还是联，绝大多数由书画本幅和装裱部分组成。它可以分解为书画本幅的本地、书画风格、作品款识、作者印章、收藏家印章、观者题跋、装裱材料与格式若干部分。与收藏印鉴和收藏家题跋相联系的还有“著录”，它是鉴藏家记载作品的著作，虽不在画幅与装裱部分，但可据收藏家印章查找

核对。

在本世纪 50 年代以前，鉴定中国书画的中外专家，虽然也使用比较的方法，但往往靠有限的视觉经验，或专靠某一方面的依据进行判断，有所谓“望气派”、“款印派”和“著录派”等等。“望气派”仅就作品“气韵”即精神特征来判定，能够通过把握作品的精神个性来鉴定，比只看笔法墨气是抓住了要害，但当时对“气”的把握却凭着记忆中的印象，全靠感受，不能讲出道理，更无可操作的方法。“款印派”依据作者的款识印章或兼及收藏印章经过查对真迹中的款印做出判断，虽然持之有据，通过辨验确属梁清标、安岐等高水平鉴藏家之藏品者，还可保证多系真迹精品，但似乎只着眼于真伪而忘记了优劣，又忽略了印章可以流传后世被作伪者盗用。“著录派”是根据书画上收藏家的印章与题记找出该收藏家记录这一作品的著作进行核对，尽管可淘汰不依真迹尺寸、本地、款印和题跋而凭空作伪的赝品，可借助已知著录收藏人的眼力斟酌该件作品的优劣，却漠视了著录者未必个个精鉴，其记录亦时有脱错，更没有看到以文字再现视觉艺术，再详尽也仍比可视形象抽象，故极难辨别以著录为根据的伪作。上述各派在书画鉴定上各有所见，亦各有所长，然而由于缺乏学理的支持，孤立地运用比较的依据，殊少在联系中进行辩证认识的眼光，所以常常在鉴定具体作品中失于表面和片面而误下结论。

五六十年代以来，随着对中国美术史研究的专门化，

中外美术史家和鉴定家开始在总结前人经验的基础上，引入美术史学中的风格概念，同时把书画风格、印章题跋、收藏著录、材质装裱等等与书画密切相关的因素统统纳入艺术文化的演进过程中去认识。于是，作为美术史基础学科的书画鉴定开始形成了持之有故的理论与行之有效的方法。在另一方面，中国鉴定专家张珩和美国的中国美术史家方闻(Wen Fong)，堪称里程碑式的人物。

他们都十分重视书画鉴定中书画风格的首要作用。张珩称之为“主要依据”，方闻称之为“内在证据”[23]。他们也不忽视款识、题跋、印章、装裱和著录，但均置于辅助位置，要求着眼于风格的演变，在联系中发挥其作用，张珩称之为“辅助依据”，方闻称之为“外在依据”。方闻以乌尔夫林(Wölfflin)的风格理论为据，以参照美国美术史家库布勒(George Kubler)的“连串演化”法，辅以文献资料和传世画，提出了“结构分析法”[24]，张珩则以流传有绪可信为真迹的作品联系时代审美风尚、生活方式、操作方式的变化，提出了辩证运用“主要依据”与“辅助依据”的方法。上述理论与方法，经过中国书画鉴定家徐邦达[25]，美国书画鉴定家与美术史学者傅申(Shen Fu)[26]等专家的丰富发展，已经日趋完善和适用。

所谓书画风格，其实是特定文化精神、审美意识、创作思想在色、线、形、质、空间、量感等综合关系上的形象显现。要在艺术的演进中把握时代的风格特征，就必须先着眼于风格的联系与区别，首先是区别。各个时代的

书画都会因为政治、经济、文化、生活习惯与材料选择的不同，表现出特有的时代风尚，影响至为深广，甚至对非主流的书画风格也会产生一定影响。美国景元斋所藏《莲塘避暑图》，画风极似南宋马远夏圭一派，但构图并非边角之景，有近于元人处，而左下角署款表明，作者恰是元代非主流派的画家孙君泽。其实，在每一个时代，除去覆盖面极大的主流风格之外，还有非主流风格，它或是上一时代主流风格的延续，或是下一时代主流风格的萌芽。全面地认识时代风格，则需要既把握主流风格，又不忽视非主流风格，并且从大量有确切而可信年代的作品中去提取它们的共性，这共性便成了鉴定家断代的标准。以南宋山水画和明代浙派山水画为例，二者虽然结构皴法接近，但宋人笔墨沉稳洗炼，明人笔墨泼辣燥动，两种笔墨正是不同时代风格的体现。

书画鉴定中所讲的时代风格，并非每一朝代的风格，而是指书画发展演变中呈现出的阶段性的视觉审美特征。惟其如此，鉴定家为了在实践中迅速判别某件作品的时代，有必要按书画风格演变的实际情况进行分期。张珩说："我是这样划分的：唐、北宋、南宋、元、明早期、明中期、明晚期到清初、康熙到乾隆、乾嘉到道咸、同光到民国初年。"[⑰]方闻与李雪曼(Shermen Lee)则分得更细，他们把北宋到南宋的绘画风格大略依先后分为五种：宫廷风格、雄壮风格、直写风格、抒情风格和自然风格[⑱]。以便在各种风格的交替变化中为具体的作品确定创作年代。

在书画鉴定中，即使对有名款的作品，欲验其真伪，也需先看时代风格对不对，倘若不对，必伪无疑。时代风格没有疑义，接着就要看个人风格。个人风格比时代风格更为具体多样。书画家每个人的思想、性格、审美观念、气质性格、创作习惯均不相同，使用的工具材料和运作的方法也不一样，因此作品的精神和面貌也就有很大差异。这些差异在书法上具体表现为选择书体、安排行气、措置结字与点画用笔的特点及上述因素的综合效应。在绘画上表现为取材、造型、布白、笔墨、设色等等的特点及上述特点在互动中构成的艺术个性。书法字体只有几种，风格是通过结体和用笔墨展现出来的，绘画在取材、造型、布置变化极少的时代，画家的笔性便成了鉴别个人风格的重要依据。以书法而论，宋代黄庭坚(1045—1105)善用中锋悬腕，所以点画圆浑遒劲；米芾则善侧锋，八面出锋，故点画沉着痛快。以绘画为例，清代“四王”中的王翬(1632—1720)用笔露锋较多，强调技巧的熟练，故笔墨精能刻露；王原祁用笔如绵里裹针，藏锋不露，避免显示技巧的熟练，故笔墨毛涩生拙。虽然每位书画家的艺术，都经历了从不成熟到成熟的过程，作品面貌有早、中、晚年的区别，作品水平也有精粗之异，但总有一条贯彻始终的线索，总有一种变中不变的特点。掌握了这条线索与这种特点，就像了解一个人一样，即使他由少到老，而且发生了变化，但仍然可以在众人中辨识出来。为了臻于此境，也必须尽可能收集这名书画家从少至老的

有年款的真迹。研究他的生平、师承、渊源、行实、眼界、所受影响、艺术观念的流程、传派的继承与变异的情况，在知其然也知其所以然的条件下，对这一家作品进行分期把握，甚至精选出各时期中可作为鉴定尺度的精品与一般之作。具体而微的分期把握，不仅为实际鉴定提供了凭据，而且反过来又完善了对这一家个人风格的深入认识。这种认识是在与前人与同时代人乃至与学生辈风格的比较中形成的，因而避免了主观片面，较为符合历史实际。

高度重视时代风格与个人风格，并不意味着可以置款印、题跋、质地、收藏、装裱和著录于不顾。这些“辅助依据”或“外在证据”，同样是书画鉴定不可缺少的实证真据。书写款识、题跋的书法、书画家使用的纸绢、印泥，也有时代特征和适应个性的选择。绢幅的宽窄、装裱的形制，同样也打上了时代的烙记。至于收藏鉴赏家的题跋用印与著录，更提供了这一件作品完成后在流传中的信息。比如晚清许多上海书画家的印章，即是徐三庚和吴昌硕镌刻的，伪造者无其精诣。清代宣统皇帝（1909—1911 在位）盖在清宫所藏书画上的鉴赏宝玺，是张樾承和王福厂刻的，所用印泥十分鲜艳，古今无俦。又如受技术条件的制约，晋唐的书画用纸高度不及宋以后，每幅绢的门面宽度从北宋到南宋也是越来越宽，以至南宋以后，绘制大画不再需要用两幅三幅拼接而成。明万历年间为董其昌等人使用的朝鲜国王李盼贡纸，在此前此后均很少

被书画家使用。绫本书画只流行于明末清初一段时间，此后销声匿迹。再如宋徽宗宣和内府装裱手卷的特有格式和用印规范亦具有强烈的时代特征，对联更是晚明以后才出现的装裱格式。只要不孤立地运用上述依据，而是联系书画的风格进行系统综合的考查，它们对于书画鉴定的作用便是有百利而无一害的。还必须指出，书画鉴定的主要依据（或称内在证据）与辅助依据（或称外在证据）虽有主次之别，但还要辩证运用，既寻找主要依据和辅助依据顺理成章的内在联系，又看到有时明显标致时代特点的辅助依据在断代的下限上会起到主要作用。比如传为隋展子虔的《游春图》卷，纵然因已无传世的隋代山水画可资比较，难于肯定为隋代展子虔所作。但宋徽宗时代的宣和装形制、元人的题跋及其后的收藏著录却证实了这件名作至少不会晚于12世纪。再联系比较唐以来的传世山水画与墓葬山水壁画，辅之以自隋至唐山水演变的文献记载，就可以相信它的底本不会晚于盛唐。

此外，书画鉴定还离不开名物制度、衣冠器皿、避讳制度和人际称谓等等方面的历史知识，宋代郭若虚即指出："自古衣冠之制，荐有变更。指事绘形，可验年代。"[29]著名历史学家陈垣虽不专擅书画鉴定，但根据避讳制度轻而易举地判定了吴历的赝品[30]。大量作品表明，在书画上款中写"词坛"、"社兄"是明末清初的称谓，倘有宋人作品亦题"社兄"，必系伪作无疑。文学知识对书画鉴定亦

颇重要,这不仅因为作伪者时而把后代的诗题在伪造前代画上面,各时代题跋行文用语有所不同而且居然有作伪者制造明代仇英的人物画仕女画,却选择了清代才写出的《红楼梦》中的题材,令人捧腹。没有广泛的文学素养是无益于书画鉴赏的。为了深入领会书画风格,从事书画鉴定者也有必要通过书画实践来提高欣赏水平,了解一定的风格面貌与结构变异、用笔力度的关系,以便能见微而知著。

随着经济的迅速发展,人们收藏书画的兴趣日益高涨,在市场流通中不但旧的赝品劣品不断上市,而且新的伪劣之作品也借机大量生产。对此,研究中国书画的中外美术史家进一步研究完善鉴定的理论与方法,在重视书画渊源流变因果关系根源动力阐述的同时,学习承担起鉴真辨伪和选精汰粗的职责,是非常必要的,对书画鉴定学科的发展也是有益的。

注:

① 南朝宋虞和《论书表》。引自唐张彦远《法书要录》卷二,人民美术出版社,1986。

② 唐张彦《历代名画记》卷一。引自于安澜编《画史丛书》(一),上海人民美术出版社,1962。

③ 宋郭若虚《图画见闻志》。引自于安澜《画史丛书》(一),上海人民美术出版社,1962。

④⑤ 米芾《书史》。引自黄宾虹、邓实编《美术丛书》第一册，江苏古籍出版社，1986。

⑥⑱ 宋米芾《画史》。引自于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982。

⑦ 明顾复《平生壮观》卷十，上海人民美术出版社，1962。

⑧ 明祝允明《怀星堂集·沈石田先生画》。引自《佩文斋书画谱》卷九十，扫叶山房石印，1919。

⑨ 清姜绍书《无声诗史》卷三。引自于安澜编《画史丛书》。

⑩⑫ 清吴修《青霞馆论画绝句》。引自黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册。

⑪ 清钱泳《履园丛话》。

⑬ By Shen fu, Challenging the Past the Painting of Chang Daichien Arthur M. sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington. D. C press 1992。

⑭ 清张庚《国朝画征录》卷上。引自于安澜《画史丛书》。

⑮ 清陆时化《吴越所见书画录》附《书画作伪日奇论》。引自俞剑华编《中国画论丛刊》(下)，人民美术出版社，1957。

⑯ 清宋荦《论画绝句》。引自沈子丞编《历代论画名著编》，文物出版社，1982。

⑰ 清张庚《国朝画征录》卷下，引自于安澜编《画史

丛书》(三)。

⑲ 清徐沁《明画录》卷二。引自于安澜编《画史丛书》(三)。

⑳ 四川省博物馆李鲥《花卉册》郑板桥跋。

㉑ 明张丑《清河书画舫》,孙溪朱氏家塾重雕池北草堂原本,1888。

㉒㉗ 张珩《怎样鉴定书画》,文物出版社,1966。

㉓㉘ By Shermen Lee and Wen Fong, Streams and Mountains without End. Artibus Asiae. MCML XVII 1967.

㉔ By Wen Fong, Toward Structural Andlysis of Chinese Landscape Painting. Art Journal Vol. 28, 1996.

㉕ 参见徐邦达《古书画鉴定概论》,文物出版社,1981。

㉖ See Marilyn and Shen Fu, Studies in connoisseurship: Chinese paintings from the the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton the Art Museum. 1973.

㉙ 宋郭若虚《图画见闻志》,引自于安澜《画史丛书》(一),上海人民美术出版社,1962。

㉚ 见启功《启功丛稿》中华书局,1981。

原连载于《美术观察》1996.7—8

文物出土与书画鉴定

书画鉴定的对象，一般是流传于世的卷轴书画，不包括作为考古发掘调查对象的石窟壁画、墓室壁画以及埋藏于地下的绢帛书画和其他书画。然而，近40年来，出土文物与考古方法却推动了传统书画鉴定的现代发展。这是一个值得重视的问题。

一

书画鉴定的任务，首先是重新确定传世书画的时代归属与作者归属。这是因为，历史悠久的中国书画以其独特的价值为世瞩目，千百年来，不仅生产了不少旨在复制传播的摹本，也出现了大量意在牟利欺世的伪作，还造成一些疏失不慎的误定。对此，

不进行“辨真伪，明是非”[①]的鉴定，就无法恢复其历史的真实，进而区别精粗美恶，阐述其蕴含的艺术价值与历史价值。

书画鉴定的方法，本来与考古学方法无涉，当代专家曾概括为“目鉴与考订”[②]。所谓“目鉴”，是在充分熟悉各时代各名家作品面貌的情况下，目识心记，存储于胸，作为衡量被鉴作品的准则。所谓“考订”，是旁征博引，运用文献，考订被鉴作品的时代与作者，进行深入充分的论证。不过，对书画这种视觉文化的考订，不同于史实的考证，不能只靠文献，必须与目鉴相结合。而目鉴的方法，主要依赖比较，即用已知相应时代和相应书画家可靠作品的视觉记忆比较被鉴作品，从而得出结论。有些鉴定家为了避免记忆失真，亦直接以时代作者可信的作品或其印本进行比对和验证。因此，在论及书画鉴定方法时，专家们一致强调比较的方法是最基本的方法，或称“‘有比较才有鉴别’，鉴别古书画自不例外。”[③]或称“书画鉴定……先决条件必须把丰富的经验通过理性的整顿，用比较研究的方法”[④]。

一件传世书画往往由书画本身、款识印章、题跋观款、纸绢装裱、收藏印记组成，有的还可以找到画外的档案——著录。传统的鉴定家已使用比较的方法，但他们在运用比较依据时往往各执一端。或专比画法印象与纸绢气息，人称“望气派”[⑤]，或只比名款印鉴，人称“款印派”，或专门比对著录，人称“著录派”。这种比较因失去

了全局观念，也就难免表面和片面。从全局上进行上文所述的“理性整顿”，始于60年代初叶，张珩先生吸收现代人文科学方法的新成果，特别是唯物辩证的思想方法，引入美术史学中的“风格”概念，把传统重经验重直觉的书画鉴定纳入了重依据讲方法的现代轨道。他主张，在面对构成一幅流传书画的诸多部分中，要紧紧把握住书画本身，把书画本身呈现的“时代风格”和“个人风格”作为鉴定的“主要依据”，把纸绢、款印、题跋、装裱、收藏印记以及记录该书画的著录，作为鉴定的“辅助依据”。强调鉴定作品，“首先要看他的时代风格，再看个人风格，然后看辅助条件”。同时又辩证地指出，在“缺少具体的可资比较的材料来辨认它的时代风格和个人风格”时，辅助依据则转化为主要依据⑥。稍后，国外学者也在古画鉴定上提出了大体相仿的见解，但称“主要依据”为“内在证据”，称“辅助依据”为“外在证据”，同时强调“真正的行家首先要看的是作品本身的东西，并且能为外在证据所证实”⑦。从此，在世界范围内，中国书画鉴定开始成为一门以风格比较为要义，重视证据讲究科学方法又高度关注书画艺术作为视觉文化特点的学问。

在书画鉴定的风格比较中，认识风格的学术含义与切实把握作品风格成了互相联系又不可替代的两个方面。从理论上认识何谓书画风格并不难，极易理解风格是内容与形式的统一，它既蕴含着特有的精神文化内涵与审美意识，又表现为以特定的技巧驾驭一定物质媒材

并选择一定题材(如绘画)或母题(如书法及采取古典样式的明清绘画)所创造的艺术意象的特点。也不难领会时代风格与个人风格的成因,如"书画时代风格的形成,是和当时的政治经济、生活习惯、物质条件等密切关联的"。个人风格的形成,也因"各人的思想不同、性格不同、审美观点不同、习惯不同、使用的工具也往往不同"所导致。[8]

但是,把握先后更替的多种时代风格则不易,切实使层出不穷的个人风格了然于心则尤难。前人早已注意到不同时代与不同个人在艺术风格上的差异,可是一旦落实于文字,便显得十分概略,如在书法上称"晋尚韵,唐尚法,宋尚意,明清尚态"[9],在绘画上称"宋法刻画而元法变化"[10],分析元季四家不同画风则称,黄公望"平淡而冲濡",吴镇"危耸而英俊",倪瓒"萧远峭逸,刊尽雕华",王蒙"近于躁"[11]。这些概括的描述尽管也道出了不同时代不同名家风格特征的一些方面,却难于唤起生动具体的视觉印象,无法据以进行风格比较。不能不看到,风格是非常具体的,时代风格即包含在同时代众多个人风格之中,它是一个艺术时代众多个人风格一般共同的特征。个人风格又包含在某一成熟书画家的各期作品中,它是这一家前中后期作品一以贯之的共有特色。然而,风格既然是鉴定的前提,那么以鉴定来解决风格便导致了一种互为因果的悖论。美国学者罗樾(Max Loehr)对此曾说:"没有关于风格的知识,我们无法判断那些个别作品

的真伪;而对真伪不能确定的话,我们无法形成关于风格的概念。"⑫

为了从这个怪圈中挣脱出来,避免循环论证,就必须寻找在时代和作者归属上信而无疑的作品,用以作为风格比较的牢固基石。在没有引入考古学方法之前,历史上有两种可行的方法。一种从收藏史着眼,寻找"流传有绪"⑬的作品,即把某件书画名迹上不同时代的题跋、观款、藏印以及有关著录等一切标记该作品流传历史的资料,按历时过程详加梳理,凡属作品完成后递藏有据从未间断者,即属此类作品,可以信而不疑。另一种从鉴藏家着眼,借助古代著名鉴藏家的判断力,即相信历史上有公论的鉴藏家(如梁清标、安岐)所见作品比今人为多,眼力亦属上乘,凡遇有他们题记印章的作品,即予首肯。上述两种方法都避开了风格,而通过旁证的烘云托月来确认用于风格比较的基石性作品,从方法上讲不可谓不别开生面,可是由于作伪者恰恰多在题跋藏印的仿制与拆配上入手,因此亦非万全良策。

如果径直从正面入手,亦即从书画本身的风格着手寻找标志艺术时代更替的基石,对于缺乏名款与纪年的早期卷轴画而言,唯一的可行办法是突破传世卷轴画的藩篱,有效地利用考古成果,把业经考古调查和考古发掘的非传世甚至非卷轴形态的书画,作为获取书画风格的时代性的基石。原因在于,作为考古对象的石窟壁画、墓室壁画、随葬漆画及其他出土文物上的书画,虽然与卷轴

书画功用不同，媒材有异，但既像卷轴书画一样地呈现了时代风格，又不像卷轴书画那样在屡易其主中造成的是非混淆或真伪杂糅。不仅数量甚大，而且时有明确纪年，无绝对纪年者也有以考古方法确定的相对年代，据以把握书画风格流变的阶段性直至视觉方式与艺术技巧的渐进是具备充分条件的。

从敦煌壁画中探讨中国绘画的渊源流变和画法风格的时代性，始于四五十年代。有的学者曾以敦煌初唐壁画印证《历代帝王图》的时代归属[16]，亦有兼事鉴藏的画家根据敦煌壁画中手的不同画法，理出了北魏至宋初画法风格的演变[17]。但是，明确提出在时代风格的鉴定上必须以考古发现的早期绘画为出发点的主张，则由美国的华裔美术史家兼鉴定家方闻先生在60年代提出。他不但主张以考古发现的成果为断代依据，而且引入了考古断代的标型学方法。在《山水画结构分析》[18]一文中，他既援引了一系列足以标志不同艺术时代的主要来自考古发现的作品，又通过这些作品在空间结构处理方式上的变化建立了早期山水画风格发展的标尺，从而使现代古画鉴定的方法通过风格分析更加系统周密而具有说服力。必须指出，该文用作风格标型的系列作品，限于当时考古发现尚不充分，并没有一一取自出土文物。其中日本奈良正仓院珍宝馆收藏的8世纪初的铜镜和同处收藏的8世纪初的琵琶上的《山水及骑象乐师》，即是以国际交流史和收藏史证实其可信无疑的。另一些作品如伦敦大英博

物馆所藏9世纪的敦煌幡画、内蒙古出土的约11世纪初的庆陵壁画、哈喇和卓出土的11世纪至13世纪初的绢画残片和山西冯道真墓作于1265年的壁画，虽然无一不是出土文物，但缺少了8世纪和10世纪的作品。近年，在陕西富平唐献陵陪葬区朱家道村发现的8世纪山水壁画[19]，在河北曲阳西燕川村发现的923年的山水壁画[20]，前些年在辽宁法库叶茂台辽墓出土的约当10世纪的《深山会棋图》卷轴画[21]，恰恰弥补了上述风格标型系列的缺失。不仅如此，早于庆陵壁画约一个世纪的曲阳壁画山水和叶茂台古画《深山会棋图》，都分别在空间结构的处理上、树木的写实方法上和正在走向成熟的皴法上，表现出无可替代的风格特点，理应纳入早期山水画风格标型的系列作品之中。这说明，随着考古发现的进展、出土文物的增多，可用于作断代标准的作品，肯定会日益丰富完善，而从原有标准作品中引出的标志时代风格的无论是空间结构的特点还是笔法的特点，都很可能需要修订。

二

上述用以作为风格比较基础的可信作品，在书画鉴定中被称为基准作品[22]或样板作品[23]。而参照考古标型学方法确定书画断代的基准作品，进而建立以基准作品构成的反映历时进程的标型系列，既可以取材于考古发现，也可以选用“流传有绪”的作品。不过，考古发现的有

相对年代和绝对年代的早期作品，并无署款，大多是民间无名艺术家的创作，而“流传有绪”的书画，则往往署有大家的名款或在流传过程中已被认定为大家的手笔。要想把这两类或者只有时代归属或者亦有作者归属的作品组织在一个标型系列中，就必须弄清书画史上各种风格的渊源流变及其与大家名家作用的关系[24]。如众所知，阐述书画和其他美术风格形态的渊源嬗变，向来是美术史的重要任务之一，只是，古代的书画史著述偏于从书画家入手，着眼于风格传承变异的代表人物，现代美术史家才主张从作品出发釐清风格的渊源发展与消长更迭。本世纪初的美术史家滕固即指出：“艺术的历史，在乎着眼作品之风格发展。某一风格的发生、滋长、完成以及开拓出另一风格。”[25]但是，由于当时的公私收藏不够开放和考古发现亦刚刚开始，这一正确的认识不可能认真付诸实现，以致在其后相当长的时期内，书画鉴定界有关风格流变的知识，大多仍来自以文献为据以书画名家为线索的古今书画史著作，最多不过附以传世名作的印证而已。这种了解书画风格渊源流变的途径，并非全无足取，但却导致自觉不自觉地接受了书画史著述中某些唯心史观的影响。

影响之一是认为书画史上任何一种新风格的出现，都是由开宗立派的大名家开创的。这种新风格被仿效传播和广泛接受之后，便形成了一个时代或时期中笼罩全国或某一地区的风气，形成了时代风格。比如近代书法

史著作《书林藻鉴》在论及元初书风之变时，便引用虞集的说法称述："元初士大夫多学颜(真卿)，虽刻鹄不成，尚可类鹜。大德、延祐之间，称善书者，必归巴西(邓文原)、渔阳(鲜于枢)、吴兴(赵孟頫)。"[28]近代画史论著《中国绘画史》在论定唐代山水画风格由青绿转为水墨时，亦沿袭董其昌之说以为："金碧山水，亦曰青绿山水，创于李思训。金碧辉煌为一家法，后人所画往往宗之。""中唐以还……，山水画一变金碧辉煌而为水墨渲淡，王维之破墨山水遂应运而生，……不特开中唐以后之风气，而且立一千余年文人画之基础。"[29]受这种看法的影响，书画鉴定工作者也把大家名家的传世作品的风格特征，当成了断代分期的标准，遇有书画史漏载的小名家之作或佚名作品，常常按照风格的相近，视之为大家名家影响的产物，相信这些作品一定出现于大家名家风格流行的历史时期之中。其实，任何一种书画风格，都有一个萌发、生长、成熟的过程。代表了某种风格的大名家或名家，实际是使这一风格成熟完善的标志，并不一定是该风格的创始者。近30余年来惊人的考古发现，充分证实了这一道理。

例如，东晋的顾恺之一直被画史著作认为是开创了早期人物画新风格的大师巨匠，称之为"象人之美"，"神妙无方"，"自生人以来所未有"。在记载中，他的人物画风格特点是，善于通过对处理人物的"晤对"关系和点睛而"传神"，并精于使用一种"紧劲联绵，循环超忽"的笔法[30]。这种有如"春云浮空，流水行地"[31]的笔法，在后来

被称为“高古游丝描”，列为“人物十八描”之一。但由于年代湮远，顾氏已无原作传世，人们只能从传为他的唐宋人摹本中认识这种据说是开一代新风的风格。然而，西汉马王堆帛画的出土，特别是轪侯夫人墓帛画所画这一贵妇及其侍从的身姿体态的妙于传神及其所使用的高古游丝描，已经无可争辩地表明，顾恺之风格的雏形，远在顾氏出生400年前已经出现。这一风格的肇始者，并非名垂青史的大家，而是无名的工匠。顾恺之及其老师卫协的贡献，是使这种早已出现于民间的风格“由略转精”而已。

无独有偶，在画史记载中，中唐画家周昉因继承发展了盛唐张萱的“绮罗人物”，而在贵族妇女的描绘上形成了一种新的风格。所画仕女，面形圆满，体态丰腴，“衣裳简劲，彩色柔丽”[30]。流传于世的《纨扇仕女图》，历来被看作周昉风格的代表作品，而宋摹本张萱《捣练图》与《虢国夫人游春图》呈示的盛唐风格，又被当作周昉风格的前驱。但是，六七十年代以来先后在初唐永泰公主墓、章怀太子墓和懿德太子墓出土的壁画仕女和初唐西州武威军子总管张怀寂墓出土的绢画屏风仕女，都表明，远在活动于盛唐的张萱之前，这种仕女画风格已经出现。而新疆吐鲁番阿斯塔那盛唐张氏家族墓（187号墓）出土的绢画弈棋仕女，则进一步说明这种后来被当作的周昉风格在周昉未开始艺术活动的盛唐时期已波及西北。已有专家指出，唐代西州一些画工的名字如□载才、廉毛鬼和索守

善等曾载于吐鲁番出土文书，因此，周昉风格“并不是某一个画家的个人创造，而是一些不知名的画工在长时间的实践中逐渐形成的。”[31]同样，贞元三年(787年)去世的中唐画牛名家韩滉因《五牛图》传世而颇享盛名，在传为他的《五牛图》中，描绘耕牛造型准确，神态生动，用笔朴厚遒劲，颇能体现皮毛的质感。以往人们也认为这是韩滉个人的独特创造，但如果联系近年的考古发现，便不难看出《五牛图》的画法风格既与北齐娄睿墓(570年)壁画出行图中的牛一脉相承，又与陕西富阳盛唐壁画中的耕牛为一家眷属。这同样表明，任何名家风格的形成都离不开前代和同代无名画手奠立的基础。过去以大家名家传本的风格为早期作品断代依据的做法，是不太经得起推敲的。

专家们普遍认为，北宋以前名家的传世作品多属摹本和后人所定[32]，即使在风格的意义上有多少可信性也难于遽然论定，考古发现的出土文物则为重新核定代表某种风格的传世作品的可信程度提供了宝贵的资料，甚至也有助于判定一种风格流布的时空范围。北魏司马金龙墓屏风漆画，晚于传称的顾恺之风格半个世纪，而且不作于南方，而画于山西。但经专家比较屏风漆画中与传为顾恺之《女史箴图》中的两段“班姬辞辇”，比较屏风漆画中与传为顾恺之《列女仁智图》中的两段“卫灵夫人”，证明尽管在艺术表现上前者古朴，后者精细，但题材构图、人物处理、衣冠器用和笔法风格均极为近似，很可能出自

同一底稿[33]。鉴于《女史箴图》与《列女仁智图》在唐以前的著录中从不见于顾恺之名下，前者署款显系后添，二者题字亦非东晋风格，其作者的归属至今亦无充分证据列于顾氏名下。但北齐屏风漆画及前此出土的北魏孝子石棺线刻《孝子故实》和南京南朝墓出土的《竹林七贤与荣启期》等，则有力地证实了顾恺之所代表的东晋人物画风格是肯定存在的，而且影响了 50 年后的画风，其影响也不仅南朝而已，同时还证实了今传顾恺之上述作品大体显示了这种风格的主要特点。出土于辽宁法库叶茂台辽墓的花鸟画，风格是十分独特的，布局作中心轴对称，与唐代壁画花鸟屏风的构图相去未远，而花竹禽畜的画法却不同于五代北宋的《写实珍禽图》与《山鹧棘雀图》，明显与黄荃、黄居寀父子的画风判然殊途。图中山兔与麻雀造型不是十分准确，但姿态神情不失生动，笔墨较为轻淡，设色亦不厚重，丛竹用简劲的白描勾勒，野卉则以石绿白粉等点染。这些画法上的特点，正与宋人记载中徐熙风格的“形骨轻秀”、“落墨为格，杂彩副之”、“色不掩墨”、“未尝以赋色晕淡细碎为工”[34]一一相符，因此认为这件作品反映了徐熙的影响或者比以为上海博物馆的《雪竹图》显示了徐熙的流风余韵[35]更有说服力。史载徐熙之孙徐崇嗣因迫于黄派为时所尚而改弦更张[36]，当时宋辽在战争与和平时期均不乏交流，徐熙一派的承传者，把徐派画风带往塞北也是完全可能的。如果这一说法可信，那么徐熙风格看来就不仅流布江南，而且波及塞外了。

影响之二是主观地对待书画风格发展演变中的复杂现象，盲目地相信书画风格从来是单线的发展，误以为在某一历史时期只有一种覆盖艺坛的风格，某一名家的风格也仅仅一两种面目而已，忽视了在风格形成与交替中的多样化现象。比如一些书画鉴定著作，在论及明代前期绘画风格的时候，便大讲画院与浙派的风格特点及其与南宋画院风格的同异，却不大讲此际在一定范围内仍然存在的元人墨戏风格。又比如，另一些书画鉴定著述在叙述文徵明的艺术渊源与风格面貌时，也只谈文氏曾师法沈周上溯元季四家以至董巨，只说他的面目有来吴镇、沈周的"粗文"和源于赵孟頫、王蒙的"细文"两种，其他则忽略不及。但是，近20年一些卷轴画在明代墓葬中的出土，则以传世书画中的罕见之迹证明了多种风格在一些画家身上的并行不悖，也证实了同一历史时期内新旧风格的交错并存。

继法库叶茂台辽墓出土宋辽绘画和山东明初鲁王朱檀墓出土宋元书画之后，江苏吴江洞庭山明代许裕甫墓出土了文徵明书画成扇与申时行书扇。墓主人虽非文徵明同辈，所获文氏书画扇亦无投赠上款，但文氏去世之日墓主人年已十五，发现者综合其他材料包括折扇书法的典型风格断定为真迹无疑[37]。值得注意的是，扇上所画山水，虽然在画树的"混点"中杂入了文氏常用的"介字点"，在画屋舍时亦如文氏其他真迹一样以淡墨勾勒，但既非"细文"体貌，亦非"粗文"面目，而是极为少见的仿米样

式。发现者据扇上文氏所钤别字“徵仲”一印,联系文氏改字徵仲于54岁之际的史实和扇上书法题诗中的“老去自于闲有得”,推断出此书画扇不会作于60岁以后,也就是文氏风格尚未定型的广取博收阶段。据此可见,文氏在最后完成自家最有代表性的风格之前,曾探索了多种古典样式,宋代米芾父子开创的云山墨戏样式,正是其中之一。这一出土事例所提供的启示在于,如果鉴定家只相信文徵明晚年的风格才是真迹,势必会把此前的真迹主观地误为伪作。事实上,明清以来的书画家往往把创造糅入继承之中,即便在风格成熟后也因采取不同的古典样式而呈现出不失个性的两三种面貌,忽视了这一点,在确定用于鉴定的基准作品之际也就难免以偏概全了。

在考古发掘中出土卷轴画,是近20年来的空前收获,一方面为书画鉴定工作确立标型系列增加了有明确下限的作品,另一方面也逐步揭示出早已被晚近书画史忽略的同一历史时期多种风格并存的史实。江苏淮安明墓出土的书画以可观的数量在后一方面显示了重要的意义。根据清理简报[⊗],该墓出土书画25幅,分装成两卷,发现于墓主两腋之下。墓志称述,墓主王镇,生于永乐甲辰(1424年),卒于弘治乙卯(1495年),葬于去世次年(1496年)。生前是位钟爱书画的商人,且有一定的鉴别能力。所谓“古今图画墨迹最为心所钟爱,终日披览玩赏不替,不啻好色之娱目,美味之悦口。尤善识其真伪,收藏之顷不计价值”,既说明了以书画殉葬的由来,也透露

了全部殉葬书画来自购求。在全部5件书画中，如果除去墓主人心目中的古画亦即款署元代名家的两件和佚名的3件外，几乎全是明前期的大小名家之作。大部分作者见于画史载籍，其中的夏昶、谢环、李在、马轼、陈录、何澄，或系仕宦画家，或为宫廷画家，声名尤著。少部分作者如徐良、樊晖、高鼎、胡俨等则于书画史无考。可考画家多自永乐至宣德间已开始艺术活动，一些至成化犹在。无考书画家之作多署景容上款，与可考画家作品所署景容无异，其活动时间亦当在成化以前。总之，这些书画家虽有年龄差异，但与永乐出生弘治中去世的收藏者王镇均属同一代人，都活动于吴门画派尚未统治艺坛的明代前期。这一时期，正是明代院体与浙派形成并以其独特风格主宰画坛的历史阶段。如众所知，明前期院体浙派的山水花鸟与人物画法率皆渊源于南宋院体，山水画虽亦取法北宋李(成)、郭(熙)一派，但主要绍述李(唐)、刘(松年)、马(元)、夏(圭)，特别是马、夏，花鸟画法则与元代写意风格无涉。然而，王镇墓出土的明前期卷轴画，无论山水还是花竹木石，在风格上均与院体浙派大异其趣。已有的研究[39]表明，这大异其趣的主要表现有二：一是若干山水画如谢环《云山小景图》、李在《米氏云山图》、黄希谷《溪山游赏图》和何澄《云山墨戏图》，并不学习马、夏、李、郭，而径取米芾样式的云山墨戏。二是若干花卉木石画如李在《萱花图》、夏芷《枯木竹石图》、高鼎《墨菊图》、夏昶《墨竹图》、陈录《墨梅图》和他的《书室清影图》，亦非

明代院体浙派风格，而一律作上承元人的写意风格，甚至效法元人的诗书画一体。值得注意的是，画家中的谢环、李在、夏芷、马轼等全是当时著名的院体浙派画家，已知传世作品也无不作院体浙派风格。联系已被忽略的有关记载，如谢廷循"山水宗荆浩、二米"[40]，可以相信，在明前期院体浙派风格由出现到极盛的过程中，同时也还存在着承续宋元文人画旨趣的其他风格，不过前者吻合了明代贵族的趣味，发展成主流风格[41]，后者则适应另一些社会阶层的需要，变成了非主流风格。王镇作为"天顺成化间屡出粟赈荒有司授以义官俱不受"而在审美爱好上认同于不仕文人的商贾，显然与第二卷书画多幅拥有者人称"清士"、"湖海士"、"妙词翰"的郑均(景容)在审美好尚上不约而同，正是他们代表的社会需要，导致了应邀为郑均作画的宫廷画家选取了有别于宫廷院体的非主流风格。而这种非主流风格又随着社会诸因素的变化，酝酿了后一时期以吴门画派为代表的新主流风格的形成。这一在风格多样中实现风格更替的现象，在后期传世书画鉴定中的意义，业经研究王镇墓出土绘画的学者指出："在鉴定学上，对绘画年代标尺的探讨，应以主体时代风格和非主体时代风格为基本的思路。"不仅要"在主体时代风格中总结出具有涵概主体艺术年代的标尺"，而且有必要"同样在非主体时代风格中亦可根据实际情况出不同的类别，从中总结出用于鉴定非主体时代风格作品的年代标尺。"[42]至此，出土文物对书画鉴定的意义已非仅获

取有相对年代、绝对年代的基准作品，而是在弄清书画渊源流变的基础上结合书画风格并非单线发展的实际来完善以标型学方法建立基准作品的风格分析方法了。

上述从美术史学风格发展的角度使用出土文物并参照考古标型学而建立的风格分析方法，只是三四十年来使传统的书画鉴定走向现代在学理和方法上的主要表现。其实，以出土文物和考古方法用于传世绘画的鉴定，已经和必将推出新的无需过多关注艺术视觉方式与表现技巧演进的方法。七八十年代以来，由兼长古建研究和书画鉴定的专家运用的考察画中衣冠制度和建筑形制时代特征方法，便是已发生影响的方法[43]。这种方法在考察衣冠制度上以文献载籍与出土文物相对照，在考察建筑形制上则按时序排比大量出土文物的建筑部分，既娴熟地运用了文献学知识，又精密地进行类似考古标型的排比，因此很具有说服力。《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》[44]和《论几幅李思训画派金碧山水的绘制时代》[45]，便是使用这一方法的突出成果。当然，对这种方法的使用不能不注意到显示建筑形制的出土文物或其他考古发现，也可能受到已发现事例尚不十分充分的局限，还可能由于古代交通的不便，一种形制的流行未必全国处于同一时期。鉴于对《游春图》的年代论证目前尚未统一，以风格分析为主要方法者，判断其底本完成在武后当政期至盛唐之间[46]，用幞头之制及建筑中斗栱与鸱吻形制断代者，论定此图乃宋摹晚唐底本[47]，因此，可能在日后的鉴定

研究中发展一种结合考订、风格分析与名物制度检证为一的综合方法更为有益。此外，把现代科技更多地引入流传书画的鉴定中来，比如早经启功先生提出的就构图、用笔习惯、印章等建立电脑数据库的设想[48]，便是很有远见的使书画鉴定科学化与现代化的途径。然而，真正的实施，也仍然离不开以愈益增多的考古发现和出土文物作为用辩证的方法进行综合比较研究的基础。

注：

①③⑥⑧ 张珩《怎样鉴定书画》，《文物》1964 年第 2 期。

②⑮㉓ 徐邦达《古画鉴定概论》，文物出版社，1981 年 5 月版。

④ 杨仁恺《沐雨楼文集》下《古代书画鉴定的几个问题》，辽宁人民出版社，1995 年 10 月版。

⑤ 望气如指时代气息、个人气息，则亦有合理因素，参见杨新《书画鉴定三感》，《故宫博院院刊》1987 年第 3 期。

⑦ 见 Sherman lee and Wen Fong: Streams and Mountains Without End – A Northern Sung Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting，载 MCMLXVLL. 1967.

⑨ 梁巘《评书帖》，引自《历代书法论文选》(下)，上

海书画出版社,1979 年 10 月版。

⑩ 见恽寿平《瓯香馆画跋》,引自《瓯香馆集·补遗》,光绪七年仲冬重刊本。

⑪ 见张庚《浦山论画》,引自沈子丞《历代论画名著汇编》,文物出版社,1982 年 6 月版。

⑫ 见 Max loehr: Some Funda nental lesues in the History of Chinese Art. 载 Journal of the Asian Studies 23 (1964).

⑬⑯㉟ 参见谢柳《鉴余丛稿》,上海人民美术出版社,1989 年 5 月第 2 版。

⑭㉒ 见 Wen Fong: Chinese Painting ——A Statemont of Method. 载 Orientl Art (N.S) No.9,1963.

⑰ 转引自李霖灿《中国画断代研究例》,收入《中国画史研究论集》,台湾商务印书馆,1960 年 10 月,台北。

⑱ 见 Wen Fong: Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting, 载 Art Journal, Vol, 28 No. 4, 1969.

⑲ 见井增利、王小蒙《富平县新发现的唐墓壁画》,载《考古与文物》1997 年第 4 期。

⑳ 见《河北曲阳五代壁画墓发掘简报》,并见罗世平《略论曲阳五代墓山水壁画的美术史价值》。均载《文物》1996 年第 9 期。

㉑ 见《法库叶茂台辽墓记略》及杨仁恺《叶茂台辽墓出土古画的时代及其他》,均载《文物》1975 年第 12 期。

又见杨仁恺《对叶茂台辽墓出土古画的再认识》,收入《沐雨楼文集》。

㉔ 见滕固《唐宋绘画史·序》,中国古典艺术出版社,1958年3月重印,北京。

㉕ 见俞剑华《中国绘画史》,华正书局1984年重印,台北。

㉖ 见马宗霍《书林藻鉴》,商务印书馆,1935年7月,上海。

㉗ 见清沈宗骞《芥介学画编》,引自俞剑华编《中国画论类编》(下),中国古典艺术出版社,1958年12月,北京。

㉘ 见唐张彦远《历代名画记》,引自于安澜《画史丛书》(一),上海人民美术出版社,1963年10月版。

㉙ 见元汤垕《画鉴》,引自于安澜《画品丛书》,上海人民美术出版社,1982年3月版。

㉚ 见唐朱景玄《唐朝名画录》,引自于安澜《画品丛书》。

㉛见金维诺、李遇春《唐代西州墓中的绢画》,收入金维诺《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981年3月版。

㉜ 参见 Jorome Silbergeld: Chinese Painting Studies in the west: A state－of－the－field Article. 载 The Journal of Asian Studies, Vol 46, No.4, November, 1987.

㉝ 见志工《略谈北魏屏风漆画》,载《文物》1972年第

8 期。

㉞ 见郭若虚《图画见闻志·纪艺下》,引自于安澜《画史丛书》(一)。

㊱ 见沈括《梦溪笔谈》,王云五《丛书集成》本。

㊲ 见苏华萍《吴县洞庭山明墓出土的文徵明书画》;《江苏吴县洞庭山发掘清理明许裕甫墓》,《文物》1977 年第 3 期。

㊳ 见《淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理简报》,《文物》,1987 年第 3 期。

㊴㊷ 见徐邦达《淮安明墓出土书画简析》,载《文物》,1987 年第 3 期。杨仁恺《淮安明王镇墓出土古画考》,收入《沐雨楼文集》。尹吉男《关于淮安明王镇墓出土书画的初步认识》,载《文物》1988 年第 1 期。

㊵ 见朱谋垔《画史会要》,见《四库艺术丛书·墨池琐录外十三种》,上海古籍出版社,1991 年 8 月版。

㊶ 见石守谦《浙派画风与贵族品味》,收入《风格与世变》,允晨文化实业股份有限公司,1996 年 3 月,台北。

㊸ 余辉《金代人马画考略》,《美术研究》,1990 年第 4 期。

㊹ 傅熹年《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》,《文物》,1978 年第 11 期。

㊺㊼ 傅熹年《论几幅李思训画派金碧山水的绘制年代》,《文物》,1983 年第 11 期。

㊻ 见王去非《试谈山水画发展史上的一个问题》,

《文物》,1980 年第 12 期。

㊽ 见启功《鉴定书画二、三例》,《文物》1981 年第 6 期。

原载《文物》1998.2.

沈周《观物之生蔬果册》真伪辨

海外私人藏传为沈周所作《观物之生蔬果册》(以下简称《沈册》),曾印行于香港出版的藏画集中,向被视为真迹。但仔细考察,发现此册与故宫博物院收藏的沈周《辛夷墨菜合装卷》有着十分密切的关系。两相比较,可提高辨别真伪的见识。

《观物之生蔬果册》(下简称《沈册》),纸本,共 10 开。每开高 33.5 厘米,长 60 厘米,分别画"辛夷"、"白菜"、"四瓜"、"茭藕"、"石榴荔枝"、"蔷葡"、"荸荠毛栗"、"菱藕茄芋"、"萝卜管葱"和"鲜笋"。其中"辛夷"一开作没骨设色,余皆水墨绘成,似信笔写来,生动雅逸,与沈周蔬果作品颇相仿佛。每开下角均押朱文宽边"石田"一印,刻法拘板,与石田所

用者有异。

各开并有沈周友人吴宽行书题诗，或署“匏翁”，或不署款，但分别押吴宽一印，或为朱文“吴原博印”，或为白文“双井村人”，或为长方形朱文印“延陵”。末开“鲜笋”除题诗外另有一题曰：“舟行东昌道中，偶阅沈石田画册，取十纸各赋短句，聊以释闷耳。丁巳四月十八日。匏翁”。下押朱文“吴原博印”、白文“双井村人”两印。

按丁巳为弘治十年(1497年)，吴宽虚63岁，沈周年已七十有一。此前3年，弘治甲寅(1494年)沈周曾作《观物之生写生册》16开，亦作水墨，据自题乃生平得意之笔，迭经朱卧庵、李肇亨、高江村、清内府收藏，今犹在台北故宫博物院，乃可靠真迹。两相参照，则觉《沈册》失于秀逸，不如《观物之生蔬果册》苍浑老辣。《沈册》吴宽题诗，虽与此际吴宽不甚经意之小行书不无近似之处，但偏于秀嫩，亦乏自然。诗后所押名号印更过于精整匠气。“延陵”为吴氏郡望，据此刊成之长方形印，不作引首而用于印款，尤觉不合常法，令人生疑。且“萝卜管葱”一开题诗曰：“玉杵削未舂，金丝束成缭。和以翡翠茎，并作春盘科。”按诗律，“科”字应与“缭”字谐韵，而此处于韵不谐。查其诗意，“春盘科”亦难以索解，唯“春盘料”于意乃通，经查吴宽《家藏集》，卷22有《东昌道中偶阅画册各赋短句》。其第四首《萝卜葱》即录此诗，而本句恰为“併作春盘料”可知“科”字确为“料”之误。是否摹临复制时粗心所致？看来极有可能。

《沈册》各开均押收藏印多方，合而观之，计有明文徵明印两方：白文“文徵明印”、朱文“衡山”。文彭印两方，朱文“文寿承氏”、白文“三桥居士”。项子京印三方；朱文“项墨林父秘笈之印”、白文“项墨林鉴赏印”、“退密”。清宫尔铎印一方：朱文“约斋鉴赏”。如不详辨印章，可知此册曾为文徵明父子、项子京、宫尔铎递藏。但诸印刀法工整，如出一手，项子京各印印泥作暗紫色，油新而色薄，效果如水印，与常见者迥异，亦令人难信其真。

《沈册》前有副页两开，隶书“观物之生”四字，款署“征明”，并押白文“文徵明印”、朱文“惟庚寅吾以降”。隶书虽明人体格，但多败笔。册后亦有副页两开，依次有清翁方纲跋、明项子京购入题记、清钱樾观款。翁氏行书题曰：“石田写生十幅，鲍庵题在丁巳，是宏治十年，时石田年七十一，鲍庵六十三，官吏部侍郎时也。自识云，取十纸各赋短句，盖所藏沈画不止此，偶取此蔬果十幅咏之，亦犹集内吏部园中草木诸题之笔，项墨林题不著岁月，其云购自文氏而册有三桥印，则墨林购此在文氏二承之后，是万历中年以后所书也。此册今归约斋司农，属为题签并系小诗于后。（诗略）嘉庆壬申冬十二月八十老人翁方纲。”引首押白文有边印“苏斋”，款下押白文印“翁方纲印”，朱文印“覃溪”。

项子京题曰：“沈石田写生图，吴文定公题咏五言墨妙，项墨林清玩，用价佰金，购于文太史家。”下押葫芦形朱文印“子京”。右下角有项氏“见”字编号。钱樾题曰：

"石田翁蔬果册,吴文定公每纸有题句,嘉善钱樾于嘉庆十九年中元观于药斋司农处并题。"下押朱文"钱樾之印"。

以上三题所示收藏流传情况,与各开藏印相符。翁题"弘治"作"宏治",显系避清乾隆帝"弘历"名讳,虽然书法笔体接近,而于貌似中倍觉软嫩,殊欠脱胎于欧阳询的严整充实;钱题误书"约斋"为"药斋",仍可说明诸题似摹有所据,非凭空揑造者。

然而,故宫博物院所藏《辛夷墨菜合装卷》(以下简称《沈卷》)却是《沈册》以摹本做伪的实证。《沈卷》实由两开纸本册页裱成,一为没骨设色"辛夷",一为水墨"白菜"。各高35.2厘米,长59.7厘米,大小与《沈册》相仿。两相比对,不仅构图、赋形、色墨大为相似,而且吴宽之题诗亦略无少异。但《沈卷》气格老苍,画风与台北故宫博物院的《观物之生蔬果册》及北京故宫博物院的沈周《卧游册》一致,所画水墨白菜,勾筋柔劲而不滞,点叶洒脱而浑穆,空间处理无意夸大近浓远淡。《沈册》之白菜,则用笔柔中少刚,以拖笔代中锋,少有赵同鲁称说沈周的用力之过。点叶重复用笔,薄弱而伤神,尤少蕴藉之感。所画辛夷,《沈卷》发枝苍劲,点叶染花得"淡而厚"、"实而精"之妙,无意强调花瓣叶片之厚度与质感,也不呈现老枝与嫩枝的对比。《沈册》则发枝似劲而实拘,点染花叶刻意表现受西法熏陶者重视的质量感,在老枝与嫩枝的描写上尤注意干湿苍柔之比照,似着力显示体物之精微。就

画而言，已可看出前者出乎“随物赋形聊自适”的自由抒写，后者乃刻意求工摹仿复制前者的产物。

认真对照《沈卷》与《沈册》吴宽题诗的书法，还不难窥见，前者一气贯穿，苍秀中见浑厚，虽牵丝使转处已成自家体貌，犹有渊源于苏轼的痕迹。后者则气脉不贯，用笔秀而乏苍，表现出不善藏锋的弱点。

最引人注意之处，在于《沈卷》与《沈册》所押印章的极大差异。约而言之有三：其一是人头相同者印章不同。如沈周用印，在《沈卷》中为朱文“启南”；在《沈册》中则为宽边朱文“石田”。再如吴宽用印，在《沈卷》中为朱文“延陵来季子后”及朱文“原博”；在《沈册》中则为朱文“吴原博印”等，前文已述。又如项子京用印，在《沈卷》中为朱文“项元汴印”、朱文“墨林秘玩”、朱文“平生真赏”、朱文“项墨林父秘笈之印”、朱文“桃花源里人家”半印，朱文葫芦形“子京”半印，白文“子孙世昌”印；在《沈册》中则仅朱文“项墨林父秘笈之印”等三印，亦已述于前文。

其二是《沈卷》虽只存两图，但较《沈册》10开多出若干明清藏家印记。在明代多出李肇亨两印：朱文“李肇亨”，朱文“檇李李氏鹤梦轩珍藏记”。在清代，宫尔铎除押“约斋”一印外，尚有朱文“额勒布号约斋”、白文“宫尔铎印”、朱文“宫氏农山鉴定”、白文“师吕道人”、朱文“宫氏复园平生真赏”、朱文“农山言事”。另有其他清至晚近藏家印多方，如安奎之朱文圆形“宝”字印、白文“安奎号五峰”、朱文“净香室秘玩”；翁方纲之朱文“苏斋墨缘”、吴

荣光之朱文“可庵墨缘”,蔡友石之朱文“蔡友石平生真赏”、朱文“蔡友石书画记”;邓邦倩之白文“邓邦倩观”;姚坎之兼文印“姚坎曾观”等等。

其三是,《沈卷》明清各家印风格有别,可看出时代特点。经查验皆真。而《沈册》诸印如出一手。合以上三点可知,《沈卷》诸印比较客观地呈现了流传过程,《沈册》诸印则是紧紧扣住翁方纲题跋中述及的几位藏家,略参《沈卷》印章而特地仿制的。

综上所述,故宫博物院所藏《沈卷》,本是两开失群的册页,该册页亦当为10开,现藏两开以及已佚8开可信为真迹。海外所藏的《沈册》,则是其摹制品。摹制作伪的时间,就画法渗入西式写实作品观察表现方法而言,当在本世纪以来。虽然如此,由于海外《沈册》较忠实地保存了原作已佚8开的构图、艺术形象、笔墨框架与吴宽诗题,它对于寻找已佚的8开《沈卷》真迹及研究沈周的艺术仍有的一定参考价值。

原载《收藏家》,1994.6. 总8期

清宫旧藏传李升《岳阳楼图》考辨

清宫旧藏传五代李升《岳阳楼图》纨扇页，高 23 厘米、宽 23.8 厘米，绢本，画岳阳楼图。界画精严，描写入微，曾著录于清内府《石渠宝笈续编》，在《唐宋名贤册》中，今藏台北故宫博物院。1981 年印入《故宫藏画精选》中，仍题为“前蜀李升岳阳楼图册页”，选者视为真迹而不疑。

查此图并无李升名款，右上方蝇头小楷书《岳阳楼记》全文及“右岳阳楼记”5 字，亦无署名，更未见宋元人收藏印记，仅存明末清初耿昭忠、耿嘉祚收藏印数方。钤于图中者，有朱文“信公珍赏”、朱文葫芦形“真赏”、朱文“公”、白文“会侯珍藏”计 5 枚。

钤于边缝余半印者，有白文圆形“丹诚”、白文“都尉耿信公书画之章”，白文“珍秘”、白文“宜尔子孙”共4枚。另有旧题标签“李升岳阳楼图”，亦不详何人所题。

读此画者，见所书范仲淹《岳阳楼记》，均难免生疑。因范氏作《岳阳楼记》在宋仁宗朝(1023—1063)，李升则为五代前蜀(891—925)画家，倘书画出于一人之手，此图必为伪作。对此，乾隆皇帝及其馆臣均以为画乃李升真迹，记乃后人补书。馆臣在《石渠宝笈续编》中按曰：“岳阳风土记》：岳阳楼下瞰洞庭，景物宽阔，唐开元四年中书令张说除守此州，每与杜登楼赋诗，自尔名著。李升乃王蜀画工，时已唐末，其写楼景，宜也。宋滕宗谅重修楼，范仲淹作记，乃仁宗时事，盖后人因升画而书记于右也。”乾隆皇帝亦于此图对开题诗曰：“小将军号攘昭道，湖色山光会一楼。细笔微茫难瞩目，更谁范记补蝇头！”此后，李升画此图之说乃相沿至今。唯此图实一纨扇页，在纨扇上作画，自宋始兴，唐五代尚未见先例。不虑及此而定五代李升为《岳阳楼图》纨扇页之作者，此第一不可信也。

按李升传记最早载于黄休复《益州名画录》中，传云：“李升者，成都人也。小字锦奴，年才弱冠，专攻山水，天纵生知，不从师学。初得张璪员外山水一轴，玩之数日，云未尽妙矣。遂出意写蜀境山川平远，心思造化，意出先贤，数年之中创成一家之能，俱尽山水之妙。每含毫就素，必有新奇。《桃源洞图》、《武陵溪图》、《青城山图》、《峨嵋山图》、《二十四化山图》，好事得之，为箱箧珍；后学

得之，为亡言师。明皇朝有李将军，擅名山水，蜀人皆呼升为小李将军，盖其艺相匹尔。（下略）”传中并未言及李升画法风貌，亦未提及其擅长屋木界画，所列画目更无《岳阳楼图》。《宣和画谱》虽著录李升作品52件，其中亦有《滕王阁图》、《避暑宫图》2件，但并无《岳阳楼图》，主要作品则是佛道人物与少量山水。李升作《岳阳楼图》之不可信者，此其二也。

屋木界画，自唐始兴，懿德太子墓壁画有阙楼图，系青绿重色，画风属李思训一系。稍后，则有专门名家，如唐之尹继昭，五代之胡翼、卫贤。早期绘画史籍《五代名画补遗》、《图画见闻志》均称以上各家台阁之工，而未述其画法面目。尹、胡二氏，已无作品传世，卫贤《高士图》今藏故宫博物院。此图内建筑形制简洁，刻画洗炼而不尚工细，画法则墨笔淡彩。两宋始有较工细的设色界画出现，但亦未见白描作品。李升山水虽自出新裁，亦难超越时代。白描《岳阳楼图》纨扇页之不可信者，此其三也。

遍观历代流传绘画，工细的白描界画盛于元代，大约王振鹏开其先，后遂蔚成风气。《图绘宝鉴》载：“王振鹏，字朋梅，永嘉人，官至漕运千户。界画极工致，仁宗眷爱之，赐号孤云处士。”翻阅历代著录，可知他曾作《滕王阁图》、《大安阁图》、《元宫图》、《五云楼阁图》和《金明池龙舟夺标图》，尤以《金明龙舟夺标图》声名最著。故宫博物院所藏《龙舟夺标图》卷，以白描画殿阁巍峨，龙舟竞渡，旌旗招展，群鸟惊翔。界画建筑舟船之俯仰曲折，平直方

圆，细入毫发，工致入微，已被确认为王氏旧稿。

元人中传王振鹏白描界画之学者，著名者有李容瑾。《图绘宝鉴》称："李容瑾，字公琰，画界画山水，师王孤云。"传世精品有《汉苑图》，今藏台北故宫博物院。是否清宫旧藏传五代李升《岳阳楼图》纨扇页的作者与王振鹏白描界画一派存在某种关系？回答是肯定的。试述如下。

其一，传李升《岳阳楼图》纨扇页，白描楼阁，界画精严，与《龙舟争标图》、《汉苑图》画法一脉相承。图中树法虽多双钩夹叶，但坡石勾皴合披麻、折带与解索为一，时见干笔，与元季山水相表里。其时代风格呈现元人白描界画特点。

其二，此图面貌与元季至正间界画家夏永传世作品如出一手。夏永其人，画史不载，仅《花间笑语》称其擅发绣，"作滕王阁、黄鹤楼图，细若蚊睫，侔于鬼工。"其传至今日的作品尚有《丰乐楼图》页、《岳阳楼图》纨扇页，亦绢本白描，高25厘米，宽26厘米，较清宫旧藏传为李升一页略大，有安岐"仪周珍藏"朱文印及"秘奇阁图书"朱文印。所画高楼耸峙、人物往来，悬崖坡石、古松杂树、平湖远岫之布置笔墨，无一不与传为李升的清宫藏本极为相似。不仅如此，画右上方也以蝇头小楷书写《岳阳楼记》和"右岳阳楼记"5字，书法面目亦复相同。所不同者，仅右下坡上多巨石，楼下有游人活动，《岳阳楼记》后多一行小字"至正七年四月二十二日，钱塘夏永明远画并题"而

已。

就此可知，曾经耿昭忠、耿嘉祚及清宫收藏今在台北故宫博物院的传李升《岳阳楼图》纨扇页与曾由安仪周收藏今在北京故宫博物院的夏永《岳阳楼图》纨扇页，均为夏永一手所为。前者或因构图考虑或因其他原因未能署款，遂被以谋高价者题为五代李升所作，乾隆皇帝及其馆臣亦囿于闻见，以讹传讹，现在是还其本来面目、恢复夏永著作权的时候了。

原载《收藏家》1995.1 总 9 期

百扇斋主手拓悲鸿用印考述

鉴定名家书画，风格面貌无疑是主要依据，但所用印章也是必要佐证。然而，就近现代书画名家而言，除齐白石等少数兼工治印者有印谱行世外，其余各家只能在某些书刊画册上见到只鳞片爪，既不系统全面，更不详何人所刻。这就给作伪者留下了可乘之机，也导致囿于见闻的鉴藏家难免失误。

如果能逐一收集近现代书画名家的印章及其有关资料，弄清刻制的印人及其与书画家的关系，甚至每方印章的刻制时间，进一步找出不同名家的用印规律，实在不失为有益于鉴定的基础工作。对于研究百年来印学在与书画结合中的演变，也肯定不无俾益。有幸的是，远在50年前，一

位海外的有心人已手拓了徐悲鸿40年代以前的印章，并烦悲鸿注明了刻制者。当时一共拓制了两份，而其中之一，近年已由香港墨趣斋购藏。去年，我去香港中文大学履行校外考试委员之职，有机会先睹为快。现征得藏家同意，提供发表并略作考述，以飨《收藏家》的读者。

一、手拓用印的百扇斋主与徐悲鸿

这本印谱为宣纸钤印本，高21厘米，宽14.4厘米。瓷青纸封面，冷金笺裱签，徐悲鸿手书"百扇斋主手拓悲鸿用印"，下押长方形白文印"东海王孙"。首页为悲鸿手书序言。其后每页各钤一印，几乎均有悲鸿手书的印人籍贯与姓名，兼或附注释文及名贵印石品种，共82页。序言曰：

> 中国晚近虽文物衰落，但金石文字皆藉印刷术而广布，治印一门，遂造成空前瑰丽时代。如此册之作家，皆往古罕有之人物也。吾幸生与并世，且与友好，因得偿吾无厌之求、沉湎之嗜，谓非幸福乎！叟士二哥特为拓两份，亦缘法也。廿八年九月，悲鸿志。（下钤白文方印"徐悲鸿"）

序言表明，悲鸿对近代治印艺术有其高度评价，对当代名家篆刻癖爱尤深，此册中治印诸家皆其好友。因此它是研究悲鸿用印的重要资料，而首先需要研究的问题则是：百扇斋主为何许人？悲鸿何以尊称为二哥？他们

之间的缘法何在？此册悲鸿用印又拓于何地？

依据悲鸿序言，《百扇斋主手拓悲鸿用印》册（下文简称《手拓悲鸿用印册》）钤拓于民国二十八年九月，也即1939年9月。此前，以“七七”事变开始的日寇侵华已阅一载，国土不断沦丧，难民流离失所，悲鸿则为筹款救亡，决定去新加坡办展卖画。该年1月4日，他在香港寄子女徐伯阳、徐丽丽的信中称：“我因要尽我个人对于国家之义务，所以想去南洋卖画，捐于国家……，已定今夜乘荷兰船Van Heufze赴新加坡。”王震《徐悲鸿年表》则载本月9日悲鸿“抵新加坡，居牙笼35号黄曼士家的‘百扇斋’”，至11月18日始“离新加坡赴印度”。此事也记载在黄曼士的《徐悲鸿事略》中，他说：“七七之后，先生写画尤力。1939年南来卖画助赈，寄寓百扇斋。”以上多种记载说明，百扇斋主即新加坡的黄曼士，《手拓悲鸿用印册》成书于新加坡黄寓。

那么，何以悲鸿来星洲住在黄寓？又支持协助黄曼士完成《手拓悲鸿用印册》？是否二人早已相交莫逆？回答是肯定的。详情见新加坡学者姚梦桐著《新加坡战前华人美术史论集》。集中指出，悲鸿1929年的星洲之行“是第三次来到这里”。并称：“早在1925年，当他还在巴黎留学时，邂逅了奉命赴欧美考察教育的黄孟圭。时悲鸿经济拮据，面临绝境。黄孟圭器重其才华，便写了介绍信，要他到新加坡见黄曼士，共商筹备在新加坡举行画展事宜。徐悲鸿接受建议来到新加坡，果然得到黄曼士的

款待和资助。……从此徐悲鸿与孟圭兄弟缔结一段情如手足的友谊。”

上述徐黄交谊的缘起，在蒋碧微的《我与悲鸿》一书中述之更详，可使我们获悉黄家的社会地位及曼士在星洲的影响。她说：“黄家是福州的望族，孟圭先生是四兄弟里的老大。他的二弟黄曼士先生，侨居新加坡多年，在华侨社会名气响亮，很有地位。孟圭先生把我们的困难告诉了他，曼士先生立刻复信答应为我们设法。”因为后来蒋碧微在归国途中亦到过星洲黄寓，所以她详尽地描述了百扇斋的情况，她写道：“黄家在新加坡的房子恢宏富丽，庭园满植奇花异卉，热带树木挺拔高大，显得很有气派。一间宽敞的客厅，全部中国式布置，红木镶嵌螺钿的桌椅，古董字画，琳琅满目。这一座大厅，便是新加坡有名的百扇斋，被誉为最足以代表中国文化的客厅。……斋名百扇，顾名思义，可想见他珍藏的扇面之多。”通过查阅引证上述文献，不难看出，悲鸿称为二哥的黄曼士，是他在新加坡既有经济实力、又有社会声望的极端热情的艺术赞助人，也是一名热爱中国文化致力于弘扬国光的收藏家。他手拓悲鸿用印之举，理所当然地得到了悲鸿的支持与配合。

二、罕见的悲鸿父子手刻印章

《手拓悲鸿用印册》，共钤印悲鸿 1939 年 44 岁以前

使用的印章82方。有姓名印,也有不少闲章。除3方姓名印未注明刻者外,绝大多数系同时代著名印人所作,不过也有几方古印和悲鸿父子自制的印章。古人所刻印章,只有明代文彭两方,不知来自家传,抑或是悲鸿所购,但却反映了悲鸿对印学发展中这一开明清流派印先河者的重视。其父徐达章所刻印章钤入两方,均为白文方形,一刻"放怀今古",作风明显追踪文彭;一刻"飞花入砚池",似不无苏宣影响。达章兼工治印一事,《悲鸿自传》与廖静文《徐悲鸿一生》均曾提及,后者且称留存者仍有"半耕半读半渔樵"、"读书声里是吾家"、"儿女心肠英雄肝胆"、"闲来写幅丹青卖不使人间造孽钱",但未言及上述两印。这表明达章遗刻中的上述两印,因适合寄寓悲鸿"致广大,尽精微"的笔墨造型主张,才被随身携带以备使用的。

悲鸿治印,向来无人述及。笔者以往也仅见1932年12月他写给舒新城信札中所押方形白文印"道心唯微"一方,旁注"此弟客串之作,用散氏盘字"。此册中则保存了另两方的印痕,均作方形白文,一刻"颠沛必于是"、一刻"精爽"。后者亦自注'悲鸿戏刊"。两印篆法均略参大篆,布白用刀似不及"道心唯微"精到,其刻制时间当远在1931年之前。值得注意的是,悲鸿刻印虽偶一为之,无意兼作印人,但因家学渊源,又像此册序中所称,得"晚近金石文字皆藉印刷术而广布"之便,已能在篆法和布局上参用钟鼎款识,力脱明清人藩篱并有别于乃翁了。

正因为悲鸿有此金石之好和实践体会，才在交往中关注印人，有选择地结交了不少同代篆刻名家，并有意扶植新手。他在1939年赴新加坡前任职中央大学期间，曾在致陈子奋一信中历数自己的印坛友人，他说："弟在北平友寿石工、齐白石皆名印人也。又老友杨仲子，治龟板亦有特殊面目；沪无此才，尚有乔大壮君绝高"。此册中为悲鸿治印的印坛友人还有陈师曾、简经纶、方介堪、汤安、宋君方、陈子奋、彭汉怀、吕凤子、蒋维崧、何秋江、孔文叔、郑郑庵、张寿丞等10余人。这些人师承不一，风格各异，但在借助出土金石特别是金文甲骨而刷新印风上，又有着悲鸿在序言中拈出的共同特点。

三、为悲鸿治印最多的三位名家

《手拓悲鸿用印册》中显示，为悲鸿刻印最多者为齐白石、杨仲子与陈子奋。究其原因，一者在于三家勇于创造的精神与悲鸿息息相通，二者在于彼此相交甚深。

齐白石为悲鸿所刻者册中钤有9方。8方分别为朱文"江南布衣"、"中道而行"、"荒谬绝伦"；白文"徐悲鸿"、"吞吐大荒"、"受命于天"、"有巢氏"、"中立不倚"。另一方为"江南布衣"之缩仿者，大小为原作四分之一，有注曰"Parthenon残石仿齐白石"，可见悲鸿对此印的酷爱。齐白石(1863—1957)，是近代享有盛誉的书画篆刻大师，其生平无须多述。篆刻则始习浙派，渐参扬叔，更从《天发

神谶碑》悟刀法，从《三公山碑》悟篆法，不泥秦汉，胆敢独造，篆法求方阔，笔画求横斜，单刀侧入，作风纵横奇肆，直率不拘。他与悲鸿相识，在1918年悲鸿与陈师曾同任北京大学画法研究会导师之际。此时，师曾正推动白石变法，或者即因师曾介绍二人得以结识。《白石老人自述》称"民国九年(庚申，1920年)我五十八岁，……生涯落寞得很。师曾劝我自出新意，变通画法，我听了他的话。……同时我又认识了徐悲鸿、贺履之……。"只是白石老人误记了年月，因为1919年初悲鸿已赴法留学，岂能越洋相见。齐白石篆刻之成熟，始于1917年，悲鸿又喜其"奇岸"与"直率烂漫"，请托治印应从此始。二人的深入交往则在悲鸿留学归来，于1928年出任北平大学艺术学院院长之时，他为了推崇创新，聘白石为教授。悲鸿在《四十年来北京绘画略述》中说："吾于十七年(1928年)秋间为李石曾约长北京艺校，月余，将艺校改为艺术学院，曾三访齐白石，请教授于中国画系。"白石感动之余，写下了"我法何辞万口骂，江南倾胆独徐君"的诗句。据此可知，上述白石为悲鸿所刻诸印，当以1928年之后为多。

杨仲子治印，深得齐白石称许。白石在"见贤思齐"的印边跋中称："仲子先生之刻，古工秀劲，殊能绝伦，其人品亦驾人之上，余所佩服。"此册中钤拓仲子所制者多至15方，13方分别为白文"徐悲鸿"、"其声发以散"、"小心翼翼"、"行已有耻"、"南京城北"、"与古为新"、"中心藏之"、"如有嘉语"；朱文"小心奕奕"、"永以为好"；朱文心

形“悲”;白文长方形“智者动”、“谓我士也罔极”。另二方则为上述“徐悲鸿”一印的缩仿品,一白文,一朱文,一用猫儿眼石,一用玛瑙,亦可见悲鸿的钟爱。杨仲子(1885—1962),号冥石山人,一粟翁等,南京市人,是我国近代著名的音乐家和音乐教育家。早年毕业于江南格致书院,继之赴法国习化学,又转瑞士日内瓦音乐学院习钢琴。归国后,毕生从事音乐教育,曾任北平艺术学院院长、国立音乐学院院长。建国后任南京市文管会主任。仲子治印,似无师承而善于“求之于殷契周金”并与音乐之和声融汇贯通,故1944年悲鸿在其所刻《飘泊西南集》题记中许为“以贞卜文字入印之第一人”、“其中有极妙之和声”、“俱黄钟大吕之音,雄强高古之作”。杨仲子的篆刻出版有《飘泊西南集》、《杨仲子金石遗稿》等。徐悲鸿与杨仲子结识,在1919年冬,蒋碧微对此在《我与悲鸿》中记载:“那天冬天,有位朋友杨仲子先生,南京人,在瑞士洛桑学音乐,娶了一位瑞士女郎,听说我们到了巴黎,一再写信邀我们到瑞士去。……我们在瑞士整整住了半年,杨仲子夫妇非常好客。”自此,徐杨二氏建立了友谊,但此时仲子似乎尚未治印,因悲鸿在《飘泊西南集》题词中谓“仲子以化学工程师而专攻音乐,更及西洋文学、中国词章。至于绘事金石乃其最晚出之绪”。仲子为悲鸿治印恐始于归国后任职于北京时期。王震《徐悲鸿年表》记载,已就职于南京大学的悲鸿,1931年和1935年两次来北京,都曾访问仲子。可以想见,《手拓悲鸿用印册》中

仲子诸印，约略作于30年代。

陈子奋是悲鸿最器重的画家兼印人。自结识后，悲鸿经常去信讨论治印，并在一通书札中给予子奋以殊高评价："当代印人精巧若寿石工，奇岸若齐白石，典丽则乔大壮，文秀若钱瘦铁，丁佛言、汤临泽等亦时有精作，而雄浑无过于兄者。"陈子奋(1898—1976)，字薏乡，号无寐，福建长乐人。画擅白描，得陈老莲、任伯年用笔之妙，篆刻承家学，宗邓石如，并治院浙两派为一，尤能融入甲骨、钟鼎、玺印。刀法峻爽、印面光洁，善圆融藏锋而力厚思沉。曾任中小学教席，后鬻艺为生，建国后任福建文史馆馆员。著有《顾谖楼印话》、《寿山印石小志》，出版有《名将印谱》。他与悲鸿缔交始于1928年。这一年暑假，悲鸿应福建教育厅长黄孟圭之约来福州作画，恰值陈子奋举行画展，故有幸相识。此事王震《徐悲鸿年表》、廖静文《徐悲鸿一生》均有记载，而徐悲鸿《伯乐相马图》题记亦述此事曰："戊辰(1928年)夏尽，薄游福州，乃识陈先生薏乡，年未三十，已以篆刻名其家。为余治'游于艺'、'长鹜颌亦何伤'、'天下为公'诸章，雄奇遒劲，腕力横绝，盱衡此世，罕得其匹也。"从题记可知，《手拓悲鸿用印册》中的"游于艺"、"长鹜颌亦何伤"，即刻于1928年夏。二人结识后，悲鸿不断有信寄子奋，至今天津艺术博物馆已收得1928年8月至1950年间的22封，信中不断请托子奋刻印，而且多有讨论，提出大小、布局、字体和格调方面的要求，透露出悲鸿"力求古茂"和"以其刻划表现语之精采"

的主张。还可发现,《手拓悲鸿用印册》中的“悲鸿”、“为人性僻”、“秀才人情”等印,即作于二人结识后的数月内。

四、其他为悲鸿刻印的印坛友人

《手拓悲鸿用印册》中为悲鸿刻制印章在两方以上者,有寿石工、乔大壮、蒋维崧、汤安、方介堪、简经纶和吕凤子诸家。寿石工(1885—1950),名铦,号印丐等,祖籍浙江绍兴,毕业于山西大学堂。辛亥革命后,定居北京任教育部佥事,与陈师曾创办北京美专,先后执教于北京大学、北京女子文理学院、国立北平艺专等校,讲授诗词篆刻。其篆刻承家学,出入吴昌硕、赵之谦、黄牧甫,严布置、讲笔意、风格工稳雅秀,尤工小印。著,有《篆刻学讲义》等,并有《蝶芜斋自制印逐年存稿》行世。他为悲鸿所刻两印一为白文小方印“徐悲鸿印”,一为白文方印“一寸芳心镜不尘”。与悲鸿结识当在悲鸿任北京大学美术学院院长之际。1932 年悲鸿征集《巴黎中国美术展览会》作品,即有寿石工之妻宋君方一幅,说明早有了解,两印之刻,不会晚于 30 年代初。

乔大壮为悲鸿治印,册中钤有 5 方。其中白文 4 方:“质诸鬼神而无疑”、“始知真放在精微”、“上清沦滴”、“不素餐兮”;朱文 1 方:“百世以竢圣人而不惑”。乔大壮(1892—1948),名曾劬,以字行,别署壮殴,四川华阳人。毕业于清末译学馆,通法文,以诗文书法篆刻著名。其篆

刻宗秦汉，私淑黄牧甫，亦能以大篆入印，刀法工稳、布局安详，古拙而典雅，精整而峻爽。有《波外楼诗》、《乔大壮印蜕》行世。民国初年，他供职于教育部，但直至1928年悲鸿自福州归南京，仍未谋面，故悲鸿致陈子奋信曰："尚有乔大壮君绝高，今且未谋面"。30年代中叶大壮执教南京中大后，悲鸿才得偿夙愿，5方印章应理刻于此时或稍后。

蒋维崧(1915—)是乔大壮的印学高足，字峻斋，江苏常州人。自幼喜古文诗词、书法篆刻，后就读于南京中央大学，从乔大壮游，始博采甲骨文、金文、战国文字，合黄牧甫凌厉刀法与乔大壮精妙布局为一，形成清新雅洁的风格。他在建国后任教于山东大学中文系及古籍整理研究所。有《费白日宦印存》及《蒋维崧印存》行世。此册中钤有蒋氏所刻白文"八十七神仙之居"、"非曰能之"和白文长方印"见善如不及"3方。按悲鸿得许地山之助获《八十七神仙图卷》在1937年，故他烦蒋氏治印当在此顷。

汤安为悲鸿所刻钤于此册者亦有3方。一为朱文圆印"鸿爪"，另二为白文方印"大块假我以文章"和"蕴真慭所遇"。汤安(1887—1967)，字临泽，浙江嘉兴人。篆刻师法胡钁、潘兰史，能得胡氏真髓，临摹功力极深，仿作直可乱真，亦工文物复制，能鉴别金石书画，在上海颇有声誉。20年代，他先后应聘为暨南大学教授和故宫博物院专门委员。著有《石鼓文句释》，印有《万华阁刻印》等。汤安为悲鸿所刻朱文圆形"鸿爪"，钤于1925年悲鸿所作

素描《女人体》上，铅笔署“乙丑夏悲鸿”，此时悲鸿已在法留学，故此印之刻当在悲鸿 1915 年至 1917 年旅沪期间，相识亦应在此时。

简经纶所刻钤于此册者，为朱文圆印“徐”和朱文印“悲鸿”。前者查曾用于悲鸿 1931 年所绘素描《陆小曼像》上，以此推之，二人相识以致简应邀为徐治印，不会晚于 1931 年。简经纶（1888—1950）字琴斋，别署千石楼主，广东番禺人，擅四体书，尤长于汉隶、甲骨文。所作篆刻率先以甲骨文入印，布局错落参差，用刀峭峭多姿，印风疏淡高简，出版有《琴斋印留》、《千石楼印识》等。他早年任国府参事，后漫游南洋及欧美，居沪甚久，40 年代移居香港，供职于南洋烟草公司。

《手拓悲鸿用印册》中亦有方介堪所作 4 方：一为白文印“悲鸿”、一方为朱文印“悲鸿”；另二方为腰圆形朱文印“水精域”与“自强不息”。方介堪（1901—1987），名岩，以字行，浙江永嘉人。少贫，为咸康钱庄学徒，因入夜每读书治印，为店主斥逐，遂以刻字为业。后问学赵叔儒，私淑吴熙载，肆意于秦汉官私印章，并得玉印椎凿划切之法。所作诸印，秀整渊雅，劲健清妍，自成一家。方氏亦能作山水花木，建国后任上海中国画院画师。曾出版《介堪印存》、《介堪手刻晶玉印》、《白鹃楼印蜕》等。悲鸿何时与介堪相识并求治印。待考。

为悲鸿刻制了长方形白文印“天地无全功”和白文印“生于忧患”的吕凤子（1886—1959），原名 濬，号凤先生，

江苏丹阳人。毕业于南京两江师范图画手工科，民国成立后创办正则女子学校，1927 年起任教于第四中山大学，次年并入中央大学任美术系国画组主任教授。抗战中任国立艺专校长、正则艺专校长，建国后，任苏州文化教育学院教授、江苏师范学院国画制图系主任。他擅长书画，书法杂行草篆隶为一，画法得一笔画精义，篆刻则上追秦汉，古劲自然。徐悲鸿 1928 年受命任南京中大美术教育系主任，遂与吕凤子同事，吕氏曾讲授印史、印论及篆刻，至 1936 年始因故离中大，篆刻课由乔大壮接任。他为悲鸿刻上述两印，当在 1928 年至 1936 年间。

册中彭汉怀所刻亦有 7 方之多，有方形朱文“悲鸿”、“见笑大方”、“圣人无全能”，长方形朱文“作新民”、“万物无全用”；长方形白文“一尘不染”、“不诚无物”。彭汉怀（1880—1952），名祖泽，字斗漱，湖南湘阴人。曾留学日本。工书画篆刻，建国后任湖南文管会委员。他何时与悲鸿交往，尚待考证，但悲鸿 1928 年与陈子奋通信中曾称赞子奋的“独与天地精神往来”一印“实超过彭汉怀先生”。以此观之，他结识彭氏当在 1928 年前。

此外，《手拓悲鸿用印册》尚有陈师曾、何秋江、宋君方、张寿丞、孔文叔、郑郑庵各一印。陈师曾虽仅刻一白文印“江南徐悲鸿”，但被置于首页，实是此册中刻制时间最早的印章。陈师曾（1876—1923），名衡恪，号朽道人，江西义宁人。出身名门，留学日本，归国后任职于教育部，与鲁迅同事。他精于书画，擅美术史论，亦长于篆刻。

篆刻师事吴昌硕，又取汉凿印神趣，自成家数，气息醇厚，风味高古。著有《中国绘画史》等并有《染仓室印存》行世。1918年，他与悲鸿相识于北大，《悲鸿自述》云："以蔡孑民先生之邀，为北京大学画法研究会导师，识陈师曾，时师曾正进步时也。"至次年3月，悲鸿即赴法留学，故所刻"江南徐悲鸿"一印刻于1918年3月至次年3月间。何秋江(1895—?)名墨，江苏镇江人，家于上海，后随父来北京。少有文名，喜书画金石，先后问学于吴观岱、宣愚公、陈师曾、姚茫父。擅山水、花卉，通书法，颇受陈师曾濡染。他为悲鸿所刻白文"徐悲鸿"印，作风极近染仓室，或亦在悲鸿结交师曾时相识所镌。《手拓悲鸿用印册》封面题签下所钤白文长方形"东海王孙"亦钤于册内，且为悲鸿所常用，刻者为寿石工夫人宋君方。君方字海叶，浙江嘉兴人。刻印与夫君为一家眷属，亦工书画，绘画曾在悲鸿筹办之1933年《巴黎中国美展》展出。而北京张寿丞、山西孔文叔、安徽郑郑庵则不可考。

遍考《百扇斋主手拓悲鸿用印》册中诸印刻者，可见悲鸿在篆刻审美趣味上大体与绘画一致，重功力而尚创造，尤喜能以出土金石入印以一洗凡格者。还可约略断出册内诸印启用的先后，这对于鉴定徐悲鸿的书画作品，无疑提供了44岁以前即其创作早中期的较系统的用印资料，也有便于研究徐悲鸿与近代印学的关系。但也需要指出，悲鸿因远涉星洲，不可能携带全部用印，即20年代常钤用于素描上的鸟虫篆朱文圆印"悲鸿"、白文方印

“悲鸿之画”和“朱文宽边方印“江南徐生”，便因未带往新加坡而未能被百扇斋主拓入。至于1939年星洲归来后，他所增加的印章，恐亦不在少数。如1944年悲鸿即在《飘泊西南集》中称“不佞平生幸事乃藏得仲子精品近五十方”，显然比黄曼士钤拓时又增加了30余方。他结识陈子奋不久曾去信表示：“贪婪无厌，弟欲得兄刊百件，当为知者所许，特不知为兄所厌否”。是否刊成百方，不得而知，但其后所获亦必远远多于百扇斋手拓的15方了。因此，要补充完成百扇斋主这一有益的工作，还有待于鉴赏界有心人的继续努力。

原载《收藏家》1996.5 总19期

昆仑堂藏书画集序

中国书画源远流长，历代名家辈出，佳作充栋，或意在“穷神变，测幽微”，或旨在“取会风骚之意”，“本乎天地之心”，莫不有裨于“鉴戒贤愚，怡悦情性”，在国人文化生活中占有极重要的位置。

对书法名画的收藏，由来久矣。在晋唐已蔚成风气，帝室尊为“有国之重宝”，民间亦视为“稀世之奇珍”。虽朝代屡更，藏家迭变，但官私收藏之风相沿不辍。至明清达于极盛，私家有无书画庋藏，竟至成为雅俗之分野。

晋唐宋元之际，私人藏家多属达官显贵、文人士夫，非此亦无力罗致雅玩。迨至明清，随城市商业发展，大商富贾亦跻身收藏家之列。更后，

民主革命、帝制推翻，名作散出内府，乐此不疲的藏家更遍及军、政、商、学各界，原因是：列强的觊觎，唤起了发扬国光的民心；美育的倡扬，推进了艺术的普及；投资的风险，坚定了购藏书画的信心；文化的因革，尤需传世名迹的精研。

虽然，十年一梦，黄钟毁弃，瓦釜雷鸣，私人收藏之风荡涤殆尽。但改革开放以来，西学再度东播，尤待弘扬传统；经济发展迅猛，更期文化腾飞。于是，有识之士，率倡精神文明；后起陶朱，渐耽锦牙玉轴。况复开行拍卖，有利藏宝于民，于是收藏书画之风再度于神州兴起。

自书画以金银论价，伪作便层出不穷。仿古摹今，穷其能事。明清以降，作伪尤奇，致使狂砂埋金，鱼龙混杂。故而，收藏书画贵在鉴识，无论先鉴后收，抑或收而复鉴，均需验其时代，辨其真赝，别其精粗优劣。昔之藏家，或反复实践，终成钜眼；或借目他人，亦称睿赏。而现代分工日细，藏家各有所司，系统研习书画，殊少闲暇，选购时机难再，不容斟酌，如无力广收而后精鉴，便需借助鉴家法眼下决心于顷刻。鉴家或供职博物馆，或执教高等院校，不乏过眼烟云，亦需日新眼界。于是藏鉴相长，藏家渐精鉴赏，鉴家亦有新著付梓。不独国内为然，海外尤为如此。

我自弱冠研读美术史兼习鉴别，至今已逾卅载。其间于博物馆专司鉴藏，亦满一纪。今虽执教高校，每事个案研究，亦莫不得助于公私藏家。每念鉴界耆宿，年事日

高，公私收藏，方兴未艾，深感鉴定书画后继乏人，乃接受国家文物局之托，复得校内外同仁之助，在美术史系内开设书画鉴定专业。拟以渊源流变为经，以鉴家经验为纬，根究其所以然为因，目鉴其然为果，精求鉴赏法理，总结历史经验。俾使鉴定有学，后继多士。硕士生招考甫毕，为增补教学资料，遂遍览已梓图集，乃发现海内公私收藏，出版不及百一；海外私家珍赏，尤待联系剞劂。

正思发起呼吁，不图老友玉山早萌此想。彼主笔美术出版多年，数番出国考察，目睹海外遗珠，亟欲绍介国内。既以开拓读者视野，促进学术交流，又以宏扬伟大传统，提供创新借鉴。已计划陆续推出海外私家所藏书画，并以昆仑堂为首选。盖出版海外华人收藏，固不仅表彰游子怀乡护宝之赤忱，亦足以讴歌中华艺术传统于炎黄子孙之非凡凝聚力。唯因时间匆促，乃热情邀我协助。深感多年学友，灵犀相通；发扬传统，责在我辈；虽杂务纷沓，仍仓促受命。

我与昆仑堂主素不相识，亦无缘拜观原迹。但闻此老自居东瀛，每于经商之余，购藏中国书画。殚精竭虑，废寝忘食，因志在保存乡邦文物，故深会得鱼忘筌之旨，初不以真伪挠怀，渐"买王得羊，不失所望，"更时获佳构快慰平生，日积月累，藏弆已逾五百。论其时代，则远自唐宋近至现代；查其品类，则卷轴册扇齐备；虽名品不及《清河》、《江村》，而藏量已非《一角》可比。曾为公之同好，数年前在港制版，今觉桑榆向晚，又亟欲精选若干在

国内刊行，以寄爱国怀乡之情。仅此一端，即令人感动，更况海内名公已题辞作序于前，晚辈如我，岂可不效法前贤略尽绵力！

所惜编选所据，仅有港版一书及彩照若干，共约二百余件，不及昆仑堂所藏半数。又因时间仓促，难与藏家请教。仅能管中窥豹，略别时代真赝，复诠次艺品高下，以时代为序，先有款而后佚名。为呈示收藏概貌，亦不便持例过严，但凡有当代名公品题者，概行入选；未必真迹而有一定研究价值者；亦尽量收入，共得一百余件，二百余图。凡港版断代鉴别讹误者，适当正名；卷册力求分图呈示，以见全貌。其作者小传，体裁内容，别本收藏，时代真赝，艺术特色、研究价值、重要题跋收藏等种种，均于图说中略加说明，务求鉴赏并重，考析结合，既说明藏品，亦启发观者。选编宗旨，概依人民美术出版社之要求，具体作品之断代真伪，亦曾印证于故宫鉴家，但仍以敝见为主。因所学谫陋，编帙匆匆，难免有误鉴之讥，遗珠之憾，但，披览一过，已可见藏者购求之忱，它对于学习书画鉴定与创作的后学，仍有不可替代的裨益。

在编选中，曾得故宫博物院副院长杨新先生与国家文物鉴定委员会委员杨臣彬先生讨论商榷，附此鸣谢！

原载《昆仑堂藏书画集》，人民美术出版社，1994。

可贵的收藏意识

——有感于积翠园的收藏与捐献

近几年，随着美术市场的发展，拍卖钟声的此起彼伏，出现了不少艺术收藏家，举牌竞价，动辄十几万元，投资踊跃，寄望无限增值。高涨的热情，活跃了文化市场，空前唤起社会公众对美术名品价值的认识，甚至也在商品交换中使人们更加理解了精神财富的名贵。然而，某些传媒往往过于关注美术名品的市场价格，相对忽略作品的精神品格和审美意蕴。其实，黄金有价艺无价，离开了对优秀传统的弘扬和精神文明的建设，一味着眼于增值，这样的收藏意识和传播思想，不仅过于浅薄，而且可能会助长伪劣假冒作品的滋生。由之，我想起了积翠园的收藏与捐献。

积翠园，如今是福州市一所艺术博物馆的名称，它专门典藏陈列积翠园主人捐献的古今书画，因此也就用了主人在北京寓所的名称。北京积翠园主人陈英金岚夫妇，是抗日战争年代投笔从戎屡建功勋的革命老人。陈英虽自幼爱好书画，却因戎马倥偬无暇顾及，及至60年代积劳成疾之后，才在医嘱下驰情书画以陶冶身心，开始了古代书画的购求和品赏，逐渐认识了传统书画艺术的珍贵。不久，历代法书名画在"文革"浩劫中横遭损毁，更激起了他的抢救意识，他以尽可能保护书画文物为己任，以常人少有的胆识，用节约个人开支的财力，苦心购藏，孜孜以求。为了提高鉴赏水平，他广交书画界和鉴藏界的朋友，不断增长识优汰劣辨伪存真的眼力，有效地抢救了一批珍贵的古代书画，上至唐宋，下逮近代，而以明清名家作品最为丰富。其中也包括了象文徵明《兰竹卷》和石涛早年《山水十二条屏》这样在国内外大博物馆也少见的稀世之珍。他不是盲目地去追赶时风，也从未打算囤奇致富，唯一的目的就是抢救和珍护当时几遭灭顶之灾的民间传统艺术珍品，甚至不惜被误解为迷恋"四旧"。这种识见和胆魄的背后，闪露着对民族文化的真知与酷爱，反映了革命者与收藏家相统一的精神境界。

稍后，积翠园又由收藏古代书画的宝库成为了当代著名书画家与鉴赏家往来不绝的乐园。当时，热爱祖国而身怀绝艺的书画名家诸如吴作人、李可染、李苦禅、关山月、谢稚柳、黄胃、林散之、启功、徐邦达、关山月、白雪

石、亚明等人，在“文革”之初，便大多被诬为“牛鬼蛇神”和“反动权威”，饱苦摧残，至“文革”后期仍然受着不公正的待遇，报国无门。陈英夫妇却在传统的发展演变中认识到他们的价值，主动登门看望，认真关心疾苦，进而延为积翠园的上宾，置酒备茗，真诚款待，谈心论艺，畅所欲言，以自己的努力为这些今天已成大师级的画家学者在风雨如晦的历史时期创造了一角平和温馨的绿洲。随之，一些铭记着书画家与主人真情的墨宝，为积翠园增添了当代书画收藏的重要方面。

还是在“四凶”当道的时候，积翠园主人热爱传统，尊重书画家，关心书画家的事迹，已经不胫而走，及至结束“文革”动乱进入改革开放的 70 年代后期到 80 年代前期，积翠园更成了吸引全国各地愈来愈多知名书画家的场所。生者不论，北京已故名家董寿平、叶浅予、王雪涛、陈叔亮、张伯驹等陆续成为积翠园的嘉宾。外地已故名家刘海粟、朱屺瞻、陆俨少、唐云、关良等人，每遇进京之机，也纷纷应邀入园做客。积翠园内，雅集不断，老中咸集，南北交融，主人殷勤待客，名家兴会淋漓。每在观赏珍藏之余，小醉微醺之后，灵感袭来，铺名笺研旧墨，挥毫落笔，即兴创作，当场品题，既成为一时盛事，也留下了日益增多的佳作。其中黄胄为粉碎四人帮所绘的《钟馗醉酒》、李可染歌颂革命圣的《井冈红旗》。肖淑芳抒写无边生意的《百花卷》，关山月的《红梅卷》，黎雄才的《九松卷》和关良的《五醉图卷》，刘海粟、黎雄才、关山月、宋文治、

夏伊乔合作的《飞瀑》,谢稚柳、唐云、陈秋草、陈佩秋合作的《锦鸡花卉》,无不品高艺妙,甚至意深情浓,不少还属于罕见的合作,有些又经许多文化艺术界与鉴藏界名流耆宿的题跋,形象生动地记载了国运兴衰和新时期伊始士气沸腾群情振奋的时代心声。正因为积翠园主人从抢救传统文化瑰宝发展为给当代发展传统艺术的名家提供宽松祥和的创作条件,所以他不但在私人收藏中较早地开辟了珍藏当代书画名品的生面,而且也树立了收藏家关心创作条件直接参与推动书画创作与题跋式评论全过程的榜样。

最为难能可贵的是,在书画艺术开始走入市场之初,一向视古今书画为生命不可分割部分的积翠园主人,又率先本着"来之于人民,还之于人民"的深刻认识,忍痛割爱,变个人收藏为公众享有,把全部珍贵收藏捐赠福建政府,同时捐献了高额奖金,为地方上建成几乎唯一的既有古代珍品又有当代名家力作和精品的艺术博物馆作出了无私的奉献。积翠园主人从热爱书画到收藏抢救,从藏古到藏今,从宝爱作品到关心支持书画家,从收藏到奉献,其中贯穿着一条主线,这就是重义而忘利,就是高度重视传统的继承与发扬光大,就是高度重视艺术品收藏家的品格情操,使之成为精神文明建设的一个组成部分,并且身体力行。因此,在已形成艺术品收藏热与投资热的今天,积翠园的事迹无论对于藏家、传媒还是公众,都

有着十分宝贵的教育意义。

原载《中国文化报》1997.9.4.

出山珍重在山清

——序《心曲》

银魂玉骨忆冰城，
寻访丹青寄性情。
不尽泉源唱心曲，
出山珍重在山清！

岁甲戌，余又至冰城[①]。雪树琼枝，辉映商衢广厦；冰雕玉琢，堪叹奇艺良工。十载重游[②]，心怡神旷；新知旧友，相聚极欢。余也少习书画，长工鉴赏。布衣惟信；几番乐作曹丘[③]；行长张君，一夕招邀共赏。乍见架上书多，几近邺侯之府[④]；忽睹箧中宝雅，差如米氏之船[⑤]。真行篆隶，展墨卿、游寿之珍[⑥]；水墨丹青，抚一亭、元白之妙[⑦]；海东遗珠，有春章、景年之图[⑧]；域北搜奇，得二龙戏珠之玉。编虽一角[⑨]；颇饱眼福。闻

搜求之趣事，叹奇艺之来归。

玄赏未已，幽谈转清。始知华堂仙客，亦尝山野蹉跎。少小多才，门第乡村梁脊[10]。“四凶”当国，愤世隐遁山林；大地重光，伯乐拔置省府。疏金理财，衣被生民；赏画吟诗，灵魂净化。为述：酒绿灯红，孰若神游今古；鉴真汰伪，亦可焕发国光。渐至半月工薪，易无味之奇珍[11]；每惜一刻良宵，伴有情之墨宝。赖此身倚银山，不为金迷纸醉；公余心驰艺苑，唯求两袖清风。相谈正洽，夕阳向晚；小酌话别，倏忽半岁。

今夏书画雅集，有幸又到凉都；不期张君，忽焉造访。已知雅擅藏弄，更讶尤长诗文。出示《心曲》，即付剞劂；征序于余，盛情难却。遥想：画者文极，公寿早发卓论[12]；具眼高识，爱宾始称睿赏[13]。自古妙鉴雄文，屈指可数；近世藏富词超，从碧独步[14]。深庆张前张后，擅美钱行；而伯驹甲第金张[15]；成名殊易；国群挂书牛角[16]；志学为艰。况日理青蚨，灯下命笔，此尤难能可贵者也。

归来捧读《心曲》，具见思远文清。一片丹诚，行文若万斛泉源；温故知新，扬帆于商海巨浪。恍见田园花树，芳菲菲而袭人，若沐山野清风，虫啾啾而唱晚。噪声污染，远离身心；明月星空，近入怀抱。写“伤痕”而居安思危，颂明时而由野至朝。桃花三树，一片童心；《心曲》百节，满腔挚爱。祖母恩重，《观月》可比李密《陈情》[17]；爱畜仇凶，《青儿》远胜信纯义犬[18]。好友相濡以沫，患难共赴山林；前辈识人之明，爱才提掖重任。全书娓娓写来，人

情重而世态彰;多篇以诗入文,画意浓而诗情显。半文半白,承鲁迅而言简意赅;信手拈来,学语堂而理深词隽。虽非已臻极诣,实亦别具风采。

再三讽诵,获益良多。执笔抒感,自愧词穷。窃思君年正盛,前途实未可量,而鉴藏文事,其理则一:"穷达本为身外事,升沉不改故人情"。此乃游寿之赠联,或亦国群之心曲。勉之励之,有厚望焉!是为序。

1995 年 9 月于北京后迟鸿轩

注:

① 哈尔滨市有冰城之称,今 则有改号凉城之议。

② 1983 年,吴小昌、张立辰、姜宝林与余来哈市举行画展,讲学授艺。

③ 楚之曹丘,游扬季布名于诸侯。后遂以为热心引见介绍者之代称。

④ 唐之李泌,博学富藏书,韩愈谓其插架三万轴。官至中书侍中同平章事,封邺侯。

⑤ 宋之米芾,字元章,善书画、精鉴藏,遇古器书画,竭力求取。人称其典藏之所为米氏书画船。

⑥ 清伊秉绶,号墨卿,乾隆进士,知扬州,善书法,尤精分书。包世臣誉其分书为清代第一。游寿,当代哈师大教授,已故,擅书法,与南京女书法家萧娴齐名。

⑦ 王震，字一亭。号白龙山人，近代上海著名书画家。画学任伯年，改师吴昌硕，自成一家，日本人尤爱之。启功，字元白，姓爱新觉罗氏。当代北师大教授，国家文物鉴赏家委员会主任。工古典诗文，擅文物鉴赏，尤以书画著名。画师吴镜汀，清新俊逸，惜不多作。

⑧ 春章、景年，皆日本古画家。

⑨ 清周二学，擅鉴藏。曾录自藏书画，著《一角编》。虽品目不富，而殊多精品。

⑩ 张父宪德，出身农家，参军复员后，任生产连队书记。

⑪ 梁之虔肩吾，著《书品》，称书法为"无味之奇珍"。

⑫ 宋之邓椿，字公寿，著《画继》。首倡"画者文之极"，谓"其人也无文，虽有晓画者亦寡矣"。

⑬ 唐张彦远，字爱宾，出身宰相世家。擅鉴藏，著《历代名画记》，记中对鉴藏家之识见修养要求甚高。

⑭ 张伯驹，号丛碧，清末度支部尚书张镇芳子，盐业银行董事长。富收藏，精词学，善书法，为近现代大藏家，大词人。解放后，曾任吉林省博物馆副馆长，中央文史馆馆员。

⑮ 汉宣帝时，金日䃅、张安世并为显宦，后世言贵族者辄并举为"金张"。

⑯ 元墨梅画家王冕，字元章，为农家子，幼好学，挂书牛角。齐白石亦有诗述志学之艰，曰"挂书无角宿缘迟"。

⑰ 晋之李密，字后，早孤，赖祖母刘氏抚育。武帝征为太子洗马，乃上表陈情，乞终养祖母。词旨真挚，为古文名篇。

⑱ 三国时，李信纯家犬名青龙，坐卧相随。李一日醉卧郊野，又值放犬捕猎，青龙乃衔其衣，不醒，又以身入水遍洒李身，卒得救，而犬毙矣。

原载《心曲》黑龙江人民出版社，1995.9.

沈华藏画记

1983年，我率中外学生南下考察，到扬州之后，先参观了博物馆所藏扬州八怪书画，因为希望值过高，大家都觉意犹未尽，还想饱览私家藏品，经过薛锋先生的介绍，我们受到了沈华先生的热情接待。沈先生衣着朴素，讷讷少言，寓室也不太敞亮，但慷慨出示的作品，几乎幅幅精美，简直让我们流连忘返，至今仍历历在目。外国留学生尤为感佩，他们不可想象，一个在中学供职的普通老师，居然保存了如许多的艺术珍品，而且在10年“文革”之后依然乐此不疲。中华民族的传统文化，竟是如此的深入人心！兹后，由于留学生的传扬，日本著名美术史家铃木敬师生一行，也专程渡海西来，到沈先生家一饱眼

福。就这样,在我国书画界同行还不都了解沈华的时候,他已经名传海外了。

沈华先生的收藏,我亲见了部分精品,其余也看了照片,总的印象是始于乡邦书画,渐及明清大小名家,虽非幅幅皆精,但经过多年的苦心搜求与选良汰秀,所以时见珠玉。最让人瞩目者,当属扬州八怪的作品。八怪产生于扬州,流传作品亦多,理所当然地成为沈华先生最先搜访购求的目标。集多年的不懈努力,他先后收藏了八怪15家中12家的书画。在八怪中扬名最早且开大写意花卉新风的李鱓,画凡三变,而沈华所收藏的3件绘画,即反映了两变。《三秋图轴》是典型的初变面貌,作于雍正初年,勾花点叶、放而不纵,尚属小写意画法;而《石榴萱石图轴》则颓然自放,不拘绳墨,款题亦墨汁淋漓,可见其晚年面貌之一般。与李鱓风格相近的李方膺,以画"四君子"为长,尤擅墨梅。沈华收藏的《梅花图册》,作于1741年,正值方膺的盛年,故气势大,笔墨精,实为李氏小幅墨梅中的精品,较另一件《菊石图》更为出色。八怪中的金农,书画皆饶奇趣,素为艺坛称赏。沈华所藏《隶书赠振华七言诗轴》,拙中见巧、干笔取妍,款题行书亦佳,在金农隶书中,堪称上选;《粉梅图》则借兰纸为天,以墨笔发干写枝,以白粉点梅,颇得疏影横斜之美,虽然款字"金农记"后又签一花押体:"农"字,与习见款署方式有异,但仍可代表其画梅风格。郑板桥在八怪中,声名最大,赝品亦多,沈华所收一书一画,则较精审。《书赠嘉树七言诗

轴》，以乱石铺街体作六分半书，奇姿异态而法度谨严，当书于成熟时期。《竹石图轴》则作于1763年，板桥年已70，画亦进入老境，老笔纷披，无丝毫刻意求工之态，题诗亦敢于出韵，对研究其晚年作品，有不可多得的价值。

其他列名为八怪的名家作品中，沈华所藏华嵒的《瓶菊图团扇》，汪士慎的《梅桂册页》，高凤翰的《秋树图轴》，边寿民的《蟹篓图横幅》，黄慎的《邺侯赏花图轴》和杨法的《隶书七言联》等，品相皆佳，其中尤以高氏《秋树图》为上驷，笔墨苍辣，布境荒茂，堪称合意之作。至于黄氏的《邺侯赏花图轴》，亦有特殊代表性，虽作于乾隆十二年，但工能精到，一如黄氏雍正间的风格，不同于乾隆以后的放笔大写者，是否应索画者的特殊要求所作，很值得进一步考察。

扬州八怪亦非孤立地存在，前有渊源，后有影响，同时亦与其他画派画家共存而互补。沈华的收藏，也因上述情况而不断扩展。在与八怪先后同时活跃于扬州的名家名派中，沈华藏有正统派名家方士庶的山水，其中的《山水册页》，苍秀浑厚、气韵生动。还藏有界画派中袁江的作品以及早于袁江的王云扇面《山水册页》，后者绘江边小景，实而清，谨而逸，历历在目又如笼烟水，具此可见，他奉旨供奉宫廷绝非偶然。同样被吸收到鸿胪寺供职的写真派画家禹之鼎，沈华则收藏了一件《侍直图卷》。此卷虽为肖像，却以朝房背景烘托人物神态，人物恭谨而传神，界画富丽而精工，在禹氏肖像画中，别具一格。卷

后且有毛奇龄、朱彝尊跋,更增加了此图的价值。宋元派肖晨多能兼擅,沈华则收藏了他的两件小品,一为《设色牡丹扇页》,画法由恽寿平而上溯宋人,精而不谨;一为《墨虾扇页》,应物象形不亚于宋人,但又出之以沈周写生的韵味。

在影响扬州八怪画风的名家中,沈画不但购求了石涛的作品,而且也收藏了上官周的绘画和高其佩的指画。上官周曾为黄慎师法,高其佩则为李鲝之师,从中不难概见八怪的艺术渊源。所藏高氏《登高长啸图轴》,画山顶一人,振衣千仞,侧身吟啸,人物取势合宜,神态毕现,山石浑厚,笔墨老辣,实为上乘之作。在与八怪互有影响或受八怪沾溉的本地及临邑画家中,沈华亦留意收集。诸如晚年居于扬州的张赐宁与巴慰祖,19 世纪扬州画家王素、虞蟠,杭州画家许滨、顾知,南通画家丁有煜,镇江画家蔡嘉,泰州画家朱鹤年及其后的吴熙载、陈崇光等,他均有一定收藏。其中张赐宁山水花卉各一,山水《乔岳高松图轴》气魄沉雄,脱胎于石涛,花卉《桃花绣球图轴》清秀超逸,工而兼写,均可代表其画风。许滨与金农、华嵒为友。又系八怪之一陈撰侄婿,所作花卉出于恽寿平,更化工致而成潇洒,重形似而有韵致,沈华所藏《墨荷图》恰恰显现了上述特点。南通的丁有煜,与李方膺为友,黄慎亦善为他画像,虽然作品不经见,但沈华收到了他的《花卉册》。从中不难看出,其写意画风,颇近八怪,而墨竹一开尤有李方膺的豪气。朱鹤年在 18 世纪后期与朱昂之、

朱本合称“三朱”，流寓京师，声誉甚隆，擅山水人物。沈华所藏《毛西河、朱竹垞二先生像轴》笔简神生，且有长题。据长题可知，此像原为郑芷畦作，后由罗聘为翁方纲摹存，朱鹤年又据罗本成此，它对于研究名人肖像的传摹自有特殊价值。蔡嘉是八怪同时的镇江画家，山水、人物、花卉、翎毛、虫鱼，无不擅长，因长期流寓扬州，与汪士慎、高翔等往来，故其作品在扬州多有流传，沈华亦藏有数件。其中《疏林茅屋图册页》，写石冷枫红，茆屋读书，秋意盎然；《河豚竹笋图斗方》，以没骨法间水墨淡色画庖厨美味，工而不板，尤擅穿插之妙。

随着鉴藏力的增进，沈华收藏书画的兴趣也日益广泛，他开始从清中叶的扬州等地画家而上溯明代和清初各家各派，同时下推至清后期的京江派和晚清的海派。几乎凡重要画派，他都收有名家作品，一些不为人注意而颇有价值的小名家书画，他也时有所获。

在明至清初的收藏中，他藏有冷名头陈瑞《法米襄阳山水轴》一件，雨树烟峦，迷离清润，大有米氏风味。而陈瑞其人，则为画中漏载，据《广东通志》，《新会县志》，陈瑞字德贵，新会人，喜写云烟山水，又工画松。成化中值仁智殿，授锦衣卫镇抚。因作品流传不多，此轴又为云烟山水，故弥足珍贵。明中叶以来，地区画派纷起，吴门有派，松江有派，娄东、虞山、常州有派，安徽、金陵则不止一派。沈华的收藏，亦遍及各派，或大名家，或小名家，披图玩赏，如习画史，在吴门派中，他收有文徵明画数件，以青绿

山水《高山流水图轴》尺幅最大、刻画亦工。吴门派后期画家中陆治山水最有特色，沈华所藏《高林落日扇页》，丘壑磊嵩，林木繁茂，系陆治常见面貌，以画法观之，当作于50余岁。周之冕花卉则以勾花点叶著名，沈华所藏《双栖图扇页》，作于1592年，色墨混用，双鸟略事勾点，树叶以彩色没骨为之，又是一种面目。在松江派中，他藏有董其昌书画数件，以《草书五言诗》为美，但更引人兴味的藏品，应推朱轩的《山水册》。朱轩少学书于董其昌，习画于赵左，此册虽作于康熙九年(1670)，但书画犹存乃师衣钵。具此亦可见松江派在清初的承继。虞山派王石谷精品《松风图》，系按佚名作品购入。因其画风似王石谷早年仿王蒙者，经启功先生细审其上马元驭题识，发现苏脱处有"耕烟老师"字样，乃断为王石谷作，这实在是一个意外的收获。马元驭花卉得常州派恽寿平亲传，孙女马荃又世其学，沈华所藏马荃《花鸟轴》，以勾染法作牡丹、紫藤和春禽蛱蝶，细腻轻倩，一如恽氏之没骨花卉。其他如武林派蓝瑛的《法梅沙弥山水扇页》，金陵画家中龚贤的《山水扇页》，陈舒的《黄甲图扇页》，张风的《山水扇页》，流寓金陵的安徽画家郑重的《绕屋梅花三十树图扇页》，亦均属开门见山之作，新安四家之一查士示晚年亦活动于扬州；沈华藏有3件，一为《雨窗清况图轴》，画仿云林，布置清简，情韵闲逸，系查氏53岁作于扬州客舍者。二为《烟柳招提图轴》，略参大痴，布景繁复，笔墨清劲，唯近景丛树小亭仍似云林，笔墨气韵亦简远幽淡，后两幅无纪

年,但以画法观之,大概与第一幅约略同时,3 件作品,既有联系又各自不同,一律真而且好,对于研究查士标,不失重要价值。

在清后期与晚清书画中,近年京江派(丹徒派)已引起学界重视,但在 80 年代初以前,极少有人问津。也许因为"京口瓜州一水间"的地利,也许由于京江派独特的风格吸引了沈华,他不但收藏了张崟、顾鹤庆的作品,而且也藏有潘思牧、张深和周镐的作品,张崟的《仿郭河阳山水图轴》与《仿沈石田安老亭图轴》,均作于嘉庆壬申(1812 年),张氏 52 岁,两图虽皆托名仿古,实际已自出手眼,不过前者细密松秀,与 10 年前的《诗龛图》一脉相承,后者则属"气象雄伟,落墨浓重"一路,是张氏影响至广的画风,两幅精品对全面认识张崟的艺术,各有其不同价值,周镐的《山水大轴》即承袭后者风格,张深的《仙岛春深图》,则是前者细密画风与北京琼岛实景的结合。上述作品不但引起了我对京江派的注意,而且导致了我指导学生研究这一画派,如果不在这里写上一笔,又谁知道收藏家推动学术研究的贡献呢。至于晚清直承扬州八怪作风的海派诸家,沈华也收藏了一些可传之作,任伯年的几件团扇,并非极精之品,但吴昌硕的《风雨竹图轴》的摇风含雨,蒲华《荷花鸳鸯图轴》的明艳鲜活,吴石仙《溪桥烟雨图轴》的淹润明晦,都不愧为三家作品中的力作。

以往的收藏家,每喜名家大幅,既可称雄藏界,亦可保值增资,但沈华的收藏则出于爱好,志在宝藏,亦不乏

阐幽表微之志，所以大名家与名家的大幅固然尽可能收藏，而名家小品与二流画家的精品，同样也在纲罗之列。名家扇册小品已如上述，至于二、三流画家的作品，除上文已叙之陈瑞、朱轩外，名不见于画史者的作品，有曹涧的《松林烟晓图轴》，张品迈的《望收图轴》和闵应铨的《群蟹图轴》，据地方志载，闵氏以画蟹著名，有"闵蟹"之目，如此看来，《群蟹图轴》恰是他的代表性作品，研究这些作品的风格意蕴与款识印章，当可补画史的缺漏，那意义又非待价而沽者可以想见的了。

沈华先生，虽不雄于财力，但几十年如一日地笃力收藏，俾使文化珍品不致毁失，使民族文化传统薪尽火传，使有一技之成的前人不致淹没，使研究者获得宝贵的实物资料，使海外学人更加倾慕中国的精神文化，这是十分令人敬佩的，如今，他又借助《艺苑掇英》的支持，把藏品公之于众，以便更多的学者画家或爱好者欣赏研究，其志可钦，故作沈华藏画记以资介绍，愿与读者共享焉。

1996 年 8 月

燕大旧藏《观音 22 像》序

燕大旧藏《观音 22 像》，以白描作观世音菩萨变相 22 种。描法精到，气舒意密而遒秀相参；造像生动，庄慈妙好而情韵交至。论者或曰，画家以笔墨做佛事；至余则谓，能事以变相写人情。佛法深邃，源出天竺，入吾华而丕变；白描精妙，发端六朝，至北宋而成体。龙眠居士，以一墨而代五色，洗尽铅华，开百代画禅新径；元之王（孤云）、张（叔厚），求绚烂于平淡，发扬蹈厉，传一脉清雅心灯。迨至明代，吴（伟）、尤（求）继起，写照传情不让前贤；云鹏殿后，承先启后最擅胜场。

云鹏丁氏，生当万历、天启，驰誉吴越维扬。《太函》像赞，称“乾坤大布衣”；《容台》跋尾，叹“人巧极天

工”。史载其诗画并工，尤精绘事；白描远胜顾（恺之）、陆（探生），山水接踵吴门。世论其佛像人物，奇妙起晚明之衰；版画创稿，精能夺徽派之冠。此册白描取法尤求，坡石直承文氏。画法娴熟，非高手莫辨；颦笑如生，岂庸工所能为？考观音变相，出《观世音菩萨32相大悲心忏》，而据以作图，今安徽博物馆尚存天启版刻，两相比较，俱非完璧，而形神位置，不啻一镜两影；而笔墨气韵，此册尤见精诣。往者，鉴家据《程氏墨苑》，考版刻为云鹏绘稿，早有论述；近岁，识者参安徽版画，发秘藏于北大燕园，具见精心。虽然，款署三鹏而书法有别于常，玺用乾隆而《珠林》著录未载，而此册底本之出于丁手，应属可信；而视为晚明白描佳构，更无疑焉！自古藏家，见佳迹叙指为名家，近世相袭，此风犹未能免。昔云，“买王（羲之）得羊（欣），不失所望”。今以墨妙付梓，又奚必丁氏原作哉！丁丑冬月薛永年序于中央美术学院寓庐。

后　记

“文革”以后，我攻读美术史论研究生，接着留校任教，从此，有了较多的时间从事专业。八九十年代以来，我围绕教学研究的开拓，结合国内国际的交流，在完成专著的同时，发表了不少美术文章。前些年已有部分文章结集出版。

收在这个集子里的各篇，长短不一，文体有别，有阐述充分的论文、也有点到为止的序记。就内容而言，不外四个方面：一曰反思传统，回首百年；二曰画理探秘，批评断想；三曰总结治学、涉足交流；四曰论真辨伪，品赏鉴藏。它们的共同特点是，差不多都与20世纪的绘画演进或当下话题有关。

文章是近10余年间写成的，大部分已在各家报刊揭载，此次结集个别略有修订。不过，凡是已见于《书画史论丛稿》、《横看成岭侧成峰》和《江山代有才人出》三书者，一般不再收录。读者可以看到，书中文章的立论，大体艺术规律的探求，虽曾“众里寻他千百度”，但往往得益于传统的反思，得益于画史的蓦然回首，姑且名之曰“蓦然回首”。

本集的出版，首先要感谢刘新先生，是他把此书列入《中国当代美术理论家文丛》之中，并给以积极帮助。其次，也要感谢内子任淑杰，她边学电脑，边协助整理。已享大名的老友徐城北兄，在百忙中慨然作序，叙旧论学，尤为本书增色，更是要特别致谢的。

著者于中央美术学院帅府园宿舍　1999.7

中国当代美术理论家文丛

蓦然回首

著 作 者: 薛永年
责任编辑: 刘 新
装帧设计: 文 鼎
出版发行: 广西美术出版社 / 南宁市望园路 9 号 /530022
印 刷: 广西地质印刷厂
开 本: 850mm × 1168mm 1/32
印 张: 19
出版日期: 2000 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
印 数: 0001-2000
书 号: ISBN 7-80625-835-3/J·699
定 价: 25.00 元